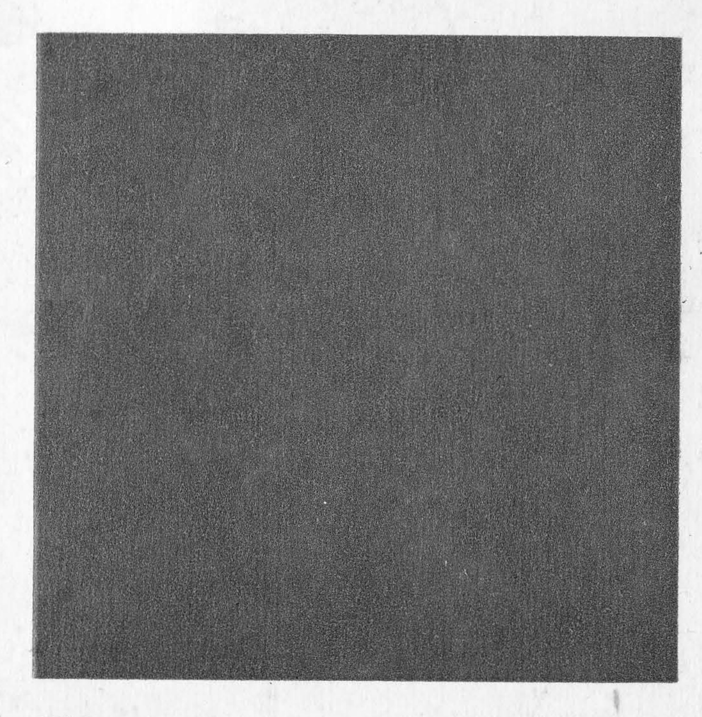
EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

FERDINAND BRUNETIÈRE

Evoluţia criticii de la Renaştere pînă în prezent



EDITURA ENCICLOPEDICĂ ROMÂNĂ



Ferdinand
Brunetière

Evoluția criticii de la Renaștere pînă în prezent

«*Evoluția criticii* rămîne cartea cea mai reprezentativă pentru Brunetière; niciunde ca în paginile ei nu se adună mai multe elemente din fibra intelectuală a autorului. Aici, mai mult decît în altă parte, ideile morale, religioase, politice chiar, sînt implicate în dezbaterea estetică. Aici este el în același timp profesor și critic, teoretician și analist, istoric și martor al actualității...

...Reprezentativă pentru autorul ei, această carte este, în același timp, reprezentativă pentru evoluția însăși a criticii. În termeni caracteristici pentru o epocă anumită sînt reformulate dilemele eterne ale profesiunii. Sîntem astfel confruntați cu aproape toate marile întrebări care au tulburat conștiința critică dinainte de perioada prezentată în carte și pînă astăzi.

Care e obiectul artei și care e obiectul criticii ? Care sînt mijloacele criticii de a-și satisface obiectul ? Este critica știință sau artă, și dacă este una sau alta, pînă unde poate fi împinsă proximitatea, astfel încît diferența specifică să nu se piardă ?»

Lei 11

...ost păstrate în text în limb... franceză,
...ubsolul paginii. Titlurile ... opere au
...n original, traducerea în ... română
...]. Notele, cu excepţia ... urmate
...n paranteze, aparţin trad... sau

•

...n această versiune sînt rez... Editurii

Între scientism şi clasicism

Evoluţia genurilor e o «carte» care îşi reprezintă deplin autorul. De ea în primul rînd a rămas numele lui Brunetière legat pentru posteritate.

Nu înseamnă că alte titluri. *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (8 volume între 1880 şi 1907), plus unul, postum, în 1925), *Essais...* şi *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine* (1892 şi 1895) i-ar exprima convingerile cu mai puţină pregnanţă şi, mai mult decît acestea, alte lucrări aservite direct unor teze şi avînd concentrarea de efecte a unor veritabile campanii. Este, de pildă, cazul studiului polemic *Le roman naturaliste* (1882) ori al unei sinteze ca, *Manuel de l'histoire de la littérature française* (1898) în cuprinsul căruia o dimensiune esenţială a concepţiei criticului — apologia clasicismului — este formulată în chip decisiv. La fel, în planuri extraestetice, s-ar putea cita pentru valoarea lor confesivă *Discours de combat* (2 vol. în 1900 şi în 1902 şi încă unul, postum, în 1907) sau *Sur les chemins de la croyance* (1904).

Dar unele dintre titlurile amintite definesc cu precădere omul de acţiune, altele, înscrise în profesiune ca atare, poartă semnele unei *parţialităţi* de preocupări şi de idei care le face să-şi găsească o coerenţă abia în ansamblul constituit al operei.

Evoluția genurilor rămîne cartea cea mai reprezentativă pentru Brunetière, niciunde ca în paginile ei nu se adună mai multe elemente din fibra intelectuală a autorului. Aici, mai mult decît în altă parte, ideile morale, religioase, politice chiar, sînt implicate în dezbaterea estetică. Aici este el în același timp profesor și critic, teoretician și analist, istoric și martor al actualității.

Caracterul rezumativ al cărții e dat de însăși compoziția ei : pe de o parte *Introducerea* teoretică al cărei rost îndeplinit este de a trasa liniile mari ale unei teorii a genurilor literare, pe de altă parte, *Evoluția criticii* franceze de la 1550 la 1880, al cărei rost atribuit este de a servi, la rîndul ei, drept... introducere pentru cursul propriu-zis anunțat în titlu. Următoarele volume (trei la număr) n-au mai apărut însă niciodată ; prelegerile închinate «evoluției genurilor» rămînînd inedite, cuprinsul lor nu poate fi decît dedus din «program».

Acest «program» lansează ideea analogiei genurilor literare cu speciile naturale într-un moment în care darwinismul cuprinsese aproape toate domeniile spiritului ; dacă modul de a înfățișa devenirea criticii franceze nu respectă prea mult asemenea premise, *Évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle,* scrisă cîțiva ani mai tîrziu (1894), reia în mare tiparul prefigurat aici. Astfel de prefigurări au loc deseori pe parcursul expunerii istorice, și nici reluările nu lipsesc. Este semnificativ în acest sens să vedem cum — printre altele — definirea conceptului de «naturalism» în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea (la un Boileau și la un Diderot) servește retroactiv criticului în polemica sa împotriva exceselor «școlii de la Médan» și întărește o opțiune clasicistă ce rămîne definitivă.

Aceeași mentalitate clasicistă, care îl face să condamne, de cîte ori se ivește prilejul, absența criteriilor impersonale în judecata de valoare, provoacă într-un fel, reacția de mai tîrziu împotriva impresionismului.

Reprezentativă, așa cum am văzut, pentru autorul ei, această carte este, în același timp, reprezentativă pentru evoluția însăși a criticii. Prin demonstrația cuprinsă în partea introductivă ea pare să participe la o etapă avansată de pozitivare a studiului literar, prin implicațiile examenului istoric dă seama despre

o restaurație a concepției clasice. Nu e acum momentul să apreciem distanța între cele două orientări dincolo de caracterul implicit ori explicit al opțiunilor criticului. Să observăm numai că aceste opțiuni sînt simptomatice pentru o întreagă epocă de cultură. Mai mult chiar, în termeni caracteristici pentru o epocă anumită, sînt reformulate dilemele eterne ale profesiunii. Sîntem astfel confruntați cu aproape toate marile întrebări care au tulburat conștiința critică dinainte de perioada prezentată în carte și pînă astăzi.

Care e obiectul artei și care e obiectul criticii ? Care sînt mijloacele criticii de a-și satisface obiectul ? Este critica știință sau artă, și dacă este una sau alta, pînă unde poate fi împinsă proximitatea astfel încît diferența specifică să nu se piardă ?

*
* *

Încă în succintul *Avant-propos* al cărții, îndepărtînd retoric pretenția de a fi dat o veritabilă istorie a criticii franceze, autorul consideră că «reprezentarea schematică» pe care o degajă aici nu îndeplinește decît rosturi introductive : «...Am socotit un lucru necesar ca înainte de a aborda problema evoluției genurilor să arăt cum a ajuns critica să-și pună această problemă». Așa se justifică acest bilanț al criticii în economia unui curs dedicat teoriei genurilor.

Dar ne întrebăm — și întrebarea e sugerată de însăși proporția, existentă în cuprinsul cărții, între materia teoretică și cea istorică — dacă nu se poate stabili, *dincolo de intențiile autorului,* o reciprocitate compensatoare astfel încît «Programul» să devină o introducere teoretică la expunerea istorică, iar așa-zisa «Introducere» — o ilustrare a acestui «Program». Căci e de mirare cum de nu a văzut Brunetière în istoria criticii nu numai o introducere la teoria genurilor, dar și un domeniu particular pe care prevederile ei să-l guverneze. Altfel spus, cum de nu urmărește el istoria criticii *ca gen literar,* cînd contextul însuși al discuției ar fi sugerat această integrare și cînd paralelismul unor titluri *(Evoluția criticii..., Evoluția poeziei lirice...)* este în sine elocvent.

Numai că Brunetière nu rîvnește o asemenea integrare. De altfel, un critic care a ajuns să-și pună în felul lui problema evoluției genurilor nu avea cum să întrevadă sau să admită posibilitatea ca însăși critica să fie un gen literar. Teoria genurilor decurge necesar din evoluția criticii, dar evoluția criticii nu duce tot atît de necesar la asimilarea ei cu literatura. Recunoscînd legătura istorică, autorul se abține s-o stabilească pe cea logică prin care teoria genurilor rezultată din evoluția criticii ar fi valabilă și pentru critica însăși.

În reprezentarea lui, istoria criticii urmează o tendință contrară, de pierdere a veleităților artistice și de apropriere a unor certitudini de natură științifică. Merge această tendință pînă la cucerirea unui veritabil statut științific? Este critica o știință? «Problema e litigioasă» — recunoaște autorul însuși, care se declară chiar neîncrezător în avantajele unei astfel de identificări, dar nu întîrzie să adauge: «...Sper, în orice caz, să ne convingem de faptul că, fără a fi o „știință" critica își are „metodele" ei și că, prin urmare judecățile emise asupra operelor provin dintr-o sursă superioară capriciului și fanteziei sale». Fraza este esențială, nu numai pentru această carte, dar pentru crezul însuși al criticului. O vom întîlni deseori reluată în diferite contexte ale istoriei criticii franceze așa cum o închipuie autorul.

*
* *

Iată, chiar prima pagină ridică problema *legitimității funcției critice*: «Există o părere destul de răspîndită — fiind efectiv liniștitoare pentru cei pe care critica îi supără și îi deranjează — anume că, în general, critica nu ar putea avea o influență prea mare asupra orientării sau destinului literaturilor...». Prejudecata aceasta e discreditată cu probe istorice: literatura germană a secolului al XIX-lea, de pildă, este — ni se spune « izvorîtă în întregime din Lessing,» iar în literatura franceză «De la Ronsard pînă în zilele noastre, nu s-ar putea cita vreo revoluție (...) a gustului la noi care să nu aibă drept origine și ghid o evoluție a criticii».

Evoluția modernă a literaturii nu pare să mai confirme însă generalizarea lui Brunetière, sugerînd, în același timp, și o altfel de interpretare a faptului că «pînă și poeții au consimțit să devină critici». Căci e de discutat, într-adevăr, dacă această pătrundere a poeților în critică reprezintă un mod de a respecta critica ori de a o refuza, de a o prețui, ori de a o disprețui. Sigur e însă că, începînd din romantism cel puțin, artiștii devin critici pentru că sînt în genere nemulțumiți de critici. Fără îndoială că suita de erori cu care se confundă într-o măsură istoria criticii în secolul al XIX-lea (și la care Brunetière însuși participă efectiv), ar îndreptăți o asemenea reacție. Dar pentru un moment mai timpuriu al evoluției literare, Brunetière este, la rîndul lui, îndreptățit să observe că nu *Prefața* la *Cromwell* a cîștigat bătălia romantică și nici chiar *Hernani*, ci *Tableau de la poésie française au XVI-ème siècle* a lui Sainte-Beuve. Observație ce poate suna astăzi ca o reabilitare.

De altfel, ceea ce încearcă el să pună în evidență de-a lungul excursului istoric este tocmai rolul deosebit al criticii în evoluția literaturii franceze, ponderea și îndreptățirea ei. Unicitatea criticii franceze în context european Brunetière o vede în puterea tradiției pe care o reprezintă, în constituirea și transmiterea unui corp unitar de doctrine literare. Dar tradiția înțeleasă ca o continuitate a preocupării și a autorității nu exclude însemnate și repetate mutații în timp, după cum «observarea regulilor» nu implică doar respectarea lor strictă, ci și lărgirea lor continuă, «promovarea» lor.

Vom asista astfel, pe de o parte, la justificarea istorică și teoretică a clasicismului ca moment de maximă autoritate a criticii asupra literaturii, pe de altă parte, la o tendință care, dacă nu e neapărat și exclusiv romantică, e în orice caz fundamental anticlasică, aceea de a surprinde și înregistra schimbarea. Mai interesant e însă faptul că, recunoscînd importanța revoluționară a concepției romantice în istoria literară, Brunetière refuză să o atribuie scriitorilor propriu-ziși, pentru a o rezerva criticilor sau unor teoreticieni specializați de felul Doamnei de Staël. Critica «artiștilor» este în genere depreciată și ignorată, contribuția teoretică a unui Victor Hugo, de pildă, este redusă la zero. Conștiința creatorilor apare în contratimp

cu conştiinţa critică şi, ceea ce este surprinzător, numai aceasta din urmă deţine sensul adevărat al evoluţiei : «... între 1820 şi 1830 mişcarea romantică, foarte departe de a ajuta evoluţia criticii, mai curînd a tulburat-o» — spune Brunetière cu un aer vindicativ şi revendicativ totodată. Pentru el romantismul nu înseamnă altceva decît «triumful (...) „diletantismului", al „individualismului" şi al „subiectivismului"». Reacţia criticii nu-i apare decît consecutivă şi firească : «De unde şi împotrivirea pe care avea să i-o facă critica».

Ciudat acest mod de a justifica erorile criticii faţă de literatura romantică şi încă mai ciudată această ruptură închipuită între creaţie şi conştiinţa creatoare. Ceea ce recunoaşte în conceptul romantic de literatură, criticul deduce din iniţiativele unor gînditori, nu ale unor artişti, subiectivismul acestora din urmă fiind făcut răspunzător pentru ceea ce respinge.

Chiar atunci cînd vorbeşte despre însemnătatea literară a ideologiei rousseau-iste şi despre uriaşul ei răsunet în posteritate, Brunetière nu omite să atragă atenţia asupra acelei «hipertrofii a eului» în care vede semnul distinctiv al unei noi epoci dar şi defectul ei cel mai grav. La fel, comentînd în genere admirativ implicaţiile în critică ale lucrărilor Doamnei de Staël, el sancţionează ironic epicureismul (ei) intelectual, «plăcerea de a înţelege totul» şi obişnuinţa de a admira fără rezerve.

Ce reprezintă toate acestea decît un mod de a acredita ideea unei aserviri a literaturii faţă de critică şi faţă de ideologia literară în genere ? O aservire mai puţin evidentă ca în clasicism, dar nu mai puţin probată de reprezentarea lui Brunetière, conform căreia s-ar părea că nu critica urmează literatura, ci, dimpotrivă, metamorfozele literaturii ar fi anticipate de metamorfozele criticii.

Dar se mai poate vorbi cu şanse de adevăr despre o asemenea îndrumare a literaturii de către critică după revolta romantică ? Iar acuzaţia de subiectivism, individualism ori diletantism mai este valabilă pentru poetul modern cultivator — cum se ştie — al lucidităţii şi al impersonalităţii ? Pe de altă parte, poate fi considerat romantismul francez drept reprezentativ pentru romantismul în general ? E sigur, în orice caz, că

reproşurile pe care criticul i le face rămîn fără obiect în cazul romantismului german anterior şi... superior.

Însă Brunetière, ca şi predecesorii pe care-i prezintă, nu-şi pune decît probleme franceze. Cum se ştie, critica franceză s-a deschis destul de greu către experienţa literară străină, şi dacă o operă sau alta trădează vreo influenţă tacită, recunoaşterea ei ca atare a întîrziat să se producă. Toată această carte demonstrează implicit şi nevoit cît de greu le-a fost francezilor să accepte că pot exista şi alte moduri de gîndire decît al lor, moduri din a căror cunoaştere ar avea de profitat. Acesta a fost de altfel sensul pledoariei Doamnei de Staël şi acesta a rămas şi sensul adoptărilor ulterioare. Cu toate că aparţine unui moment în care o asemenea deschidere a fost deja apreciată ca necesară, nu se poate încă vorbi, la Brunetière, de o asumare a experienţei celorlalte mari literaturi europene. El recunoaşte că «înnoirea criticii în primii ani ai secolului al XIX-lea s-a datorat în largă măsură cunoaşterii mai întinse a literaturilor străine», dar, în faţa unor delimitări mai exacte, se opreşte handicapat prin tradiţie. În orice caz, romantismul german nu se arată a fi fost integrat.

*
* *

Orizontul european al criticului, situarea lui într-o problematică profesională de actualitate, se realizează mai ales prin cunoaşterea contribuţiei unor savanţi străini, aşa cum în secolul trecut această sincronizare s-a făcut mai ales prin filosofi. De altfel însăşi doctrina evoluţiei extinsă de Brunetière la critica literară are origini filosofice certe.

Dar către jumătatea secolului al 19-lea încep să apară noi moduri de gîndire care se opun marilor construcţii metafizice, «palatelor de idei» reprezentate de sistemele filosofice dinaintea şi din epoca romantismului. Ca urmare a laicizării spiritelor şi a specializării gînditorilor, prestigiul cercetării aplicate creşte în măsura în care speculaţia abstractă tinde să fie depreciată. Este vîrsta pozitivismului.

Ştiinţele în general şi ştiinţele naturii în special înregistrează avînul binecunoscut, izbutind să se elibereze de sub tutela filo-

sofiei şi să propună ele însele un «Weltanschauung». Lucrări ca: *Der Kreislauf des Lebens* a lui Moleschott, (1852) *Introduction à la medecine experimentale* (1865) a lui Claude Bernard, dar mai ales *On the origin of species by means of natural selection* (1853) a lui Darwin, şi *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (1868) a lui Haeckel, cu toate că sînt semnate de savanţi, de specialişti ai unui domeniu limitat, fac dovada unei mari deschideri filosofice şi, nu întîmplător, au avut o influenţă covîrşitoare în epocă.

De altfel, psihologia, sociologia, biologia, antropologia, se constituie, într-un fel sau altul, ca modele ale mai tuturor sistemelor de gîndire de acum ; o simplă înşiruire de autori şi de titluri poate fi probantă în sine : Auguste Comte, *Système de philosophie positive* (1824), *Cours de philosophie positive* (1839), John Stuart Mill, *A system of logic, rationative and inductive* (1843), Feuerbach, *Kritik der Hegelschen Schule* (1839), *Grundzüge der Philosophie der Zukunft* (1843) Spencer, *System of Syntetic Philosophy* (1860—1896). Desigur că aceste sisteme sînt departe de a ajunge la aceleaşi încheieri ; ceea ce le uneşte rămîne tocmai încercarea de a-şi apropria o metodologie ştiinţifică.

Era firesc, desigur, ca ideea evoluţionismului să pătrundă astfel în «toate provinciile erudiţiei şi ale ştiinţei» şi chiar mai departe. Thomas Buckle în a sa *History of Civilisation in England* (1857) o aplică la istoria socială, ca de altfel şi Spencer, iar Hippolyte Taine nu va întîrzia s-o verifice într-o *Histoire de l'Art* (1865) în cadrul căreia vîrstele succesive ale umanităţii repetă vîrstele individului.

Evoluţia genurilor a lui Ferdinand Brunetière se înscrie, aşadar, într-o serie istorică ce se justifică prin nevoia resimţită şi de cercetătorii domeniilor spirituale de a ajunge la certitudinea ştiinţifică. Lipsea însă acestui moment cultural conceptul de *ştiinţă umană* şi conştiinţa specificului determinării în sfera artei. În mentalitatea pozitivistă istoria omului nu se deosebea esenţial de istoria lumii fizice, după cum nici antropologia nu se deosebea esenţial de zoologie.

Abia gînditori afirmaţi şi recunoscuţi mai tîrziu (Dilthey, în primul rînd, cu a sa *Einführung in die Geisteswissenschaften*, 1883) vor preciza condiţia ştiinţelor spiritului, şi, înlăuntrul

ei, condiţia studiului literar. Poziţia lui Brunetière în acest context este mai greu reductibilă decît lasă să se întrevadă teoria sa despre genurile literare.

* * *

În versiunea lui Brunetière, istoria criticii se confundă cu istoria ideilor literare. Nu o cuprindere monografică a autorilor studiaţi încearcă el în paginile de faţă, ci fixarea, prin reducţii succesive şi analogii, a locului pe care aceştia îl ocupă în istoria ideilor. Diversele texte critice intră în discuţie ca tot atîtea simptome ale unei etape estetice anumite.

Expunerea urmează evident o schemă teoretică, ceea ce pare a-şi fi propus autorul este o demonstraţie referitoare la modul în care ideile despre literatură modifică regimul criticii. E instructiv în acest sens să urmărim dialectica *universalului* şi a *particularului* în trecerea de la clasicism la romantism şi repercusiunile ei în cîmpul criticii literare. «Frumuseţea reglată» de către Chapelain sau Boileau după criterii considerate universale devine o măsură a individului în concepţia lui Rousseau. Literatura cîştigă astfel un nou obiect. Ea nu va mai încerca să reducă natura la un caracter, să reprezinte existenţa prin modele, ci să cultive particularităţile pînă atunci reprimate. Scriitorul nu se va mai face «asemănător pentru a deveni inteligibil», ci va da curs sensibilităţii sale ireductibile pentru a deveni cît mai expresiv. Raţiunea încetează să mai fie «un principiu activ», opera e apreciată în afara ei şi împotriva regulilor.

Mitul infailibilităţii critice se spulberă astfel, autoritatea judecăţii estetice este clătinată şi alte elemente o recompun. «Istoria înlocuieşte regulile», critica normativă e părăsită treptat în favoarea celei explicative, «o relaţie nouă se stabileşte între opere şi circumstanţele apariţiei lor». Mai exact spus, aceste circumstanţe încep să conteze şi să fie interpretate drept cauze ale diversităţii spaţiului literar. Căci în romantism ideea valorii artistice individuale e corelativă cu ideea specificului naţional.

Operele nu mai sînt considerate izolat, desprinse de origini şi de efecte şi apreciate în lumina unui cod universal, ci în funcţie de anumiţi factori despre care se crede că le determină geneza : «Partea absolutului scade — spune Brunetière —, cea

a relativului crește : și cu ea, consecutiv, dificultatea de a formula în critică. Ceea ce înseamnă că punctul de vedere e deja cu totul schimbat, că interesul judecății nu mai stă în dispozitivul însuși al judecății ; că el stă în considerente și că aceste considerente, care altădată erau scoase din retorică și din logică, vor fi acum scoase din altă parte și de mai departe.»

Desigur că aceste metamorfoze ale criticii nu pot fi interpretate altfel decît ca o continuă și insesizabilă creștere a conștiinței (ei) de sine. Proces pe care Brunetière încearcă să-l pună în evidență atît în succesiunea autorilor studiați cît și în succesiunea de opere a aceluiași autor. Este — printre alții — cazul lui Sainte-Beuve, apreciat mai ales în ultima sa perioadă de activitate cînd, depășind «diletantismul superior» și lipsa inițială de criterii, «a deplasat bazele criticii» și i-a reînnoit metodele prin apropierea — mai mult rîvnită decît înfăptuită — de istoria naturală. Într-adevăr, Sainte-Beuve a vorbit de «posibilitatea unei istorii naturale a spiritului» de acea «puțină fiziologie» necesară demersului critic, dar a evitat să se angajeze în aplicarea propriu-zisă a metodelor naturale.

«Numai că — adaugă Brunetière — trebuia desigur ca ideile, odată lansate, să meargă pînă la capătul cursei lor, iar ultimul pas, pe care Sainte-Beuve n-a vrut să-l facă, un altul mai curajos l-a făcut în mod inevitabil.» Acesta a fost Hippolyte Taine.

Meritul lui Taine este de a fi demonstrat justețea și fecunditatea asimilării pe care Sainte-Beuve s-a mulțumit s-o semnaleze. Din ceea ce nu era decît o divinație și un presentiment la Sainte-Beuve, el a făcut o întreagă metodă. Cu el abia critica tinde să devină într-adevăr științifică *, adică deținătoare a unor criterii și descoperitoare a unor legi.

Drept exemplu, Brunetière invocă legea taine-iană a «dependențelor mutuale» a cărei versiune rezumată pare să anticipeze, înlăuntrul analogiei organice, gestaltismul și morfologia culturii de mai tîrziu : «La fel deci cum toate părțile unui organism viu sînt între ele într-un raport de corelație sau de conexiune necesară, la fel toate părțile unei opere, ale unui om, ale unei epoci, ale unei civilizații sau ale unui popor dat, formează

* «După istorie și după psihologie, știința, toate științele împreună (...) pătrund în critică...»

împreună un sistem legat, din care nici o parte n-ar putea să se schimbe fără a antrena (...) o schimbare corespunzătoare în toate celelalte».

Atît în programul cît și în finalul cărții sale, Brunetière subliniază meritul lui Taine de a fi dezvoltat și impus o direcție de idei în posteritatea căreia înțelege să se înscrie el însuși. Cu rezerve și completări firești, cu intenția mărturisită de a relua anumite probleme «din punctul în care le-a lăsat Taine».

Teoria sa despre evoluția genurilor nu înseamnă altceva iar fraza citată mai înainte cu privire la radicalizarea ideilor dintr-o etapă într-alta a unei filiații se dovedește a fi fost reflexivă.

*
* *

Așa cum a fost el expus la «École Normale Supérieure» în anul universitar 1889—1890, cursul dedicat *Evoluției genurilor în istoria literaturii* număra 55 de lecții dintre care primele nouă trasau istoria criticii în Franța din Renaștere pînă în contemporaneitate iar restul prezentau doctrina evolutivă în sursele și principiile ei fundamentale, în aplicațiile ei concrete la metamorfozele genului, în consecințele ei pentru statutul însuși al criticii.

Autorul începe prin a se întreba dacă genurile nu sînt niște categorii arbitrare, imaginare, dacă ele există într-adevăr «în natură și în istorie», dacă viața lor este «independentă nu numai de nevoile criticii dar și de capriciul însuși al scriitorilor sau al artiștilor» ? Răspunsul este desigur afirmativ ; în justificarea logică și istorică pe care încearcă să o dea existenței genurilor, Brunetière invocă diversitatea de mijloace ale fiecărei arte, diversitatea de obiect, diversitatea familiilor de spirite creatoare.

Dar această existență a genurilor implică deja diferențierea lor, depășirea momentului de «indeterminare primitivă» prin acea «tranziție de la unu la multiplu, de la simplu la complex, de la omogen la eterogen» pe care o pune în evidență tocmai analogia cu speciile naturale și doctrina evoluționistă. Diferențierea implică la rîndul ei fixare, stabilitate, ceea ce a putut produce în clasicism iluzia separării depline și a barierelor de netrecut. Fiecare gen cunoaște în existența lui un moment de maturitate, «un punct de perfecțiune» pe care critica e datoare

să-l identifice. Căci stabilitatea nu e decît relativă, o transformare continuă are loc sub influenţa unor factori modificatori. Care sînt aceştia?

Pe lîngă *ereditate* (rasă) şi *mediu* (condiţii geografice, condiţii sociale şi istorice) în legătură cu care influenţa taine-iană e uşor de dovedit, Brunetière subliniază apăsat importanţa *individualităţii*, adică a «ansamblului de calităţi sau de defecte care face ca un individ să fie *unic* în genul său, să introducă astfel în istoria literaturii şi a artei ceva ce n-a existat înainte de el, ceva ce n-ar exista fără el, ceva ce va continua să existe după el».

Voind să-şi verifice teoria, autorul alege şi ilustrează trei situaţii tipice în evoluţia genurilor: «cum un gen se naşte, creşte, atinge perfecţiunea, decade şi moare» — prin istoria tragediei franceze de la Jodelle la Voltaire, «cum se transformă un gen într-altul» — prin trecerea de la elocvenţa sacră a secolului al XVII-lea la poezia lirică a secoluluial XIX-lea, «cum se formează un gen din dărîmăturile altora şi (...) cum ajunge la plenitudinea şi perfecţiunea mijloacelor sale» — prin istoria romanului francez de la Lesage la Flaubert.

Ce ne spune acest rezumat anticipativ căreia exemplificările îi adaugă oarecari argumente şi nuanţe? Mai întîi, că genul însuşi — tipar încremenit în reprezentarea clasică — e pus în mişcare, iar această mişcare e văzută asemenea cu aceea a speciilor din natură. Dar mutaţiile recunoscute ale genului nu interzic considerarea lui ca o *entitate*, pe deasupra apariţiilor individuale. Iată cazul tragediei care «...înţeleasă în mod diferit şi tratată de doi oameni de geniu, de autorul *Rodogunei* şi de cel al *Andromacăi*... atinge între 1645 şi 1675 ceea ce se poate numi punctul ei de perfecţiune sau de maturitate».

Această tratare în bloc a operelor dintr-o anumită fază generică tinde să ignore însă aportul specific al personalităţii creatoare adică tocmai ceea ce constituie în însăşi concepţia lui Brunetière factorul esenţial al evoluţiei literare. Literatura apare astfel angajată într-o mişcare internă a formelor «care se poate lipsi de scriitori». În schimb, Brunetière vorbeşte de o «individualizare a genului».

Surprinzător apoi la un susţinător al evoluţiei şi al metamorfozei este faptul că puritatea genului continuă să rămînă un criteriu de apreciere. «Amestecul», «infuzia de lirism», tragicomedia, comedia eroică sînt tratate de la o distanţă... clasică. E adevărat că asemenea forme reprezintă abateri de la definiţia genului, de la acea «idee interioară a definiţiei sale», dar nu poate fi exclusă, cel puţin principial, posibilitatea unor apariţii valoroase şi în cadrul lor. Despre *Phèdre* criticul ne spune: «oricît am preţui *Phèdre*, tragedia pare aici să tindă, prin lirism, spre o formă a ei mai pompoasă, mai decorativă, mai ornată». Pe de altă parte, romanul în momentul Lesage—Marivaux e văzut «îmbogăţindu-se din pierderi succesive ale comediei, comediei de caracter, comediei de moravuri etc.».

Teoria genurilor a lui Ferdinand Brunetière adună avantaje şi riscuri pe care le implică orice schemă teoretică aplicată la literatură. Chiar dacă această schemă e anume construită pentru a urmări mişcarea, noutatea, evoluţia, într-un cuvînt metamorfoza, e vorba de o metamorfoză pe care schema însăşi pare că o anticipează. Astfel spus, e surprinsă o transformare previzibilă. Sistemul de aşteptare nu se încredinţează evoluţiei imprevizibile, nu urmează cursul ei fluctuant, ci, dimpotrivă, încearcă să o reducă la un tipar repetabil: fazele genului. Ne apropiem, e drept, în acest fel foarte mult de ştiinţă, dar ne îndepărtăm exact în aceeaşi măsură de artă. În plus, un dogmatism estetic se instituie în această distribuire prea riguroasă a fazelor, căci unele opere rămîn să aparţină — cum s-a observat — perfecţiunii genului, altele decăderii lui.

Pe de altă parte, într-o asemenea reprezentare interesul se deplasează de la specificul estetic propriu-zis la specificul problematicii studiate. Preocuparea naturalistului pentru speciile de tranziţie găseşte ecou în preocuparea criticului pentru «echivalenţele literare ale acestor specii». Dar nu e sigur că toate operele de acest fel merită un asemenea interes prin realizarea lor artistică.

*

* *

Intr-un istoric al teoriei genurilor, concepţia lui Brunetière ni se înfăţişează ca o organologie specifică, radicalizată de împru-

mutul metodologic şi terminologic făcut istoriei naturale. Ideea perfecţiunii organice a operei de artă e însă foarte veche şi, în afara oricăror intenţii de a stabili vreo filiaţie, e bine să ne amintim că încă anticii o recunoşteau derivînd-o din armonia universului însuşi. În mentalitatea clasică organicul însemna o analogie statică şi, într-un fel, exterioară, «anatomică», abia în romantism perspectiva se interiorizează cîştigînd în acelaşi timp valori dinamice ; «anatomia» trece în «fiziologie».

Un filosof ca Schelling apropia arta de natură prin mecanismul analog al obiectivizării, Friedrich Schegel în diversele fragmente publicate în *Athäneum* vorbeşte de transformările lăuntrice ale genului (epic), de istoricitatea lui, iar Herder în *Versuch einer Geschichte der Dichtkunst* schiţează, cu o sută de ani înaintea lui Brunetière, o istorie a genurilor literare considerate ca specii vii.

Faţă de reprezentarea romantică despre genuri, care descoperise şi ea ideea evoluţiei interne ca şi pe aceea a istoricităţii, construcţia lui Brunetière are coerenţa unui sistem. El închipuie evoluţia genurilor ca pe o succesiune de forme ce repetă devenirea speciilor din natură. Această succesiune este întîmplătoare sau necesară, adică legică ? — iată întrebarea sa fundamentală.

Evoluţia e privită mai întîi într-un plan strict cronologic, ca ordine temporală, circumstanţială, apoi într-un plan genealogic ca o succesiune organică de forme, ca o metamorfoză determinată interior. În continuare discuţia atinge nivelul estetic, şi întrebarea este dacă această succesiune poate fi considerată în acelaşi timp o ierarhie ? Trecerea de la genealogic la estetic nu are însă loc — aşa cum am văzut — fără dificultăţi şi inconsecvenţe.

În fine, în plan ştiinţific propriu-zis, se caută explicaţia acestei evoluţii şi se descoperă (adică se extinde) legea «diferenţierii progresive», principiul darwinist după care la originea diversităţii stă idiosincrasia. Stabilitatea relativă şi mutaţia genurilor şi a valorilor artistice ar fi aşadar obscur dirijată de o «luptă pentru existenţă» la fel de acerbă ca aceea desfăşurată pe scara naturală.

Dacă am voi să rămînem sub semnul riscat al analogiei, am spune că, în acest fel, Brunetière dă o justificare nouă, de aparenţă ştiinţifică, motivului romantic al *originalităţii*, şi, într-un mod foarte aproximativ şi, desigur, inconştient pregăteşte terenul pentru teoria modernă a «écarts»-urilor.

*
* *

În ordinea demonstraţiei noastre această adoptare a principiului idiosincrasiei are însă o altă însemnătate : în ciuda perspectivei generice, uniformizatoare, Brunetière nu vrea să piardă sensul valorii individuale, unice, fără de care orice abordare a literaturii este dinainte sortită eşecului. Mai mult chiar, rolul primordial al individualităţii e susţinut cu argumente împrumutate ştiinţei. Acesta e momentul în care Brunetière îl continuă şi-l contrazice, în acelaşi timp, pe Hippolyte Taine. Menţinînd modelul naturalist, Brunetière încearcă să depăşească perspectiva generalizantă a predecesorului său invocînd împotriva acestuia însăşi autoritatea lui Darwin *.

Cum se ştie, Brunetière deplîngea la vechea critică tocmai lipsa ideilor generale şi reţinea din contribuţia criticii romantice mai ales filiera deterministă, scientistă într-un fel sau altul, care culminează cu Taine. Dar nu fără importante rezerve. Problema pe care comentariul său o ridică implicit este aceasta : factorii determinanţi trebuie consideraţi agenţi ai modificării, ai variabilităţii, ori ai stabilităţii şi ai unităţii, aşa încît la nivelul lor să înceapă, nu să sfîrşească orice definiţie artistică ?

Taine a studiat modificările pe care datele psihologice elementare le suportă sub influenţa rasei, a mediului, a momentului, stabilind conexiuni necesare în procesul evolutiv. Dar, «ceea ce e mai caracteristic nu e totuşi conexiunea, ci unicitatea» — spune Brunetière pe bună dreptate. Ca şi Sainte-Beuve mai înainte, el observă că asemenea conexiuni nu sînt singurele posibile, că nu pot da seama despre unicitatea operei de artă.

În acelaşi timp, încearcă o *estetizare* a factorilor lui Taine, vorbind despre «acţiunea operelor asupra operelor» şi insistînd

* Cf. J. Clark — *La Pensée de F. Brunetière* — Paris, Nizet, 1954.

asupra *momentului* ca factor prin care se exprimă tradiția internă, artistică. Cît despre interpretarea artei ca «document» de psihologie sau de epocă, ea e respinsă cu invincibilă ironie: «...Phidias n-a sculptat frizele Parthenonului, Michel Angelo n-a pictat bolțile Sixtinei, Shakespeare n-a scris *Macbeth* sau *Regele Lear*, pentru ca, după mulți ani, curiozitatea eruditilor să trateze capodoperele lor ca pe un document de arhivă și să cerceteze prin intermediul lor psihologia omului Renașterii sau a Grecului de acum 2000 de ani».

Ceea ce îl deosebește, așadar, pe Brunetière de Taine este un simț mai acut al diferențierii literare. Clasificarea însăși — din care el făcea obiectul fundamental al criticii — ar fi trebuit să urmărească această diferențiere pînă la unicitate, de vreme ce era precedată de operația de valorizare estetică. Căci Brunetière, spre deosebire de Sainte-Beuve sau de H. Taine, susține nu o dată necesitatea judecății de valoare în critica literară. «Critica a fost inventată pentru a judeca» — scrie el undeva, în chiar cuprinsul acestei cărți, și adresa este simultan anti-pozitivistă și anti-impresionistă.

*
* *

Am văzut că, partizan al evoluționismului, obsesia lui este să înregistreze mișcarea, noutatea, și pasajele cele mai interesante ale cărții sînt tocmai acelea în care alunecările greu sesizabile ale conștiinței critice de la o direcție de idei la alta sînt aduse la expresie. Dar, pe deasupra schimbărilor, în mod evident urmărite, rămîne un fel de *clasicism subiacent*, o posteritate a esențelor clasice, dincolo de reguli dar nu în afara criteriilor, pe care criticul nu știe cum să o susțină mai convingător. Așa se explică încercarea de a justifica retrospectiv clasicismul în toate manifestările lui (criticul afirmă, de pildă, că regula celor trei unități ține chiar de esența tragediei), ca și tendința de a identifica tot ce e valoros în istoria literaturii franceze cu o emanație sau cu o moștenire clasică. (Sub titlul *Istoria literaturii franceze clasice*, el discută tot ce s-a scris în literatura franceză între 1515 și 1830).

Clasicismul lui Brunetière se vrea însă unul nedesmințit de experiența istoriei. Pentru el clasicul este un autor care nu ignoră condițiile de loc și timp, dimpotrivă, le respectă ca pe niște limite firești. De aici și echilibrul său interior ce se repercutează în arhitectura solidă și solemnă a operei. Echilibrul clasic nu e — după el — rezultatul exclusiv al unor aptitudini înnăscute, al unui temperament dat, ci al «întîlnirii fericite» între aceste disponibilități lăuntrice și solicitările epocii.

Pe urmele lui Sainte-Beuve și în termeni pe care în parte îi va relua T. S. Eliot, Brunetière vede apariția clasicului condiționată de emanciparea și stabilizarea limbii naționale, de perfecționarea extremă a genului abordat.

Brunetière prețuiește impersonalitatea, dar nu în sensul detașării și dezinteresului față de persoană, ci în sensul unei umanități complexe, artistice și morale, reprezentată de această persoană. El depreciază secolul al 18-lea francez tocmai pentru că a pierdut criteriul impersonalității, și-l consideră (în *Manualul* său) drept perioadă «a deformării idealului clasic».

*
* *

O simetrie de poziții apare evidentă în construcția ideilor la Ferdinand Brunetière. Așa cum viziunea clasică încearcă să fie îmbogățită de perspectiva istorică, ambiția scientistă se vrea însoțită de «atenția la unic». Rolul individualității în artă e apărat împotriva simplificărilor scientiste cu argumente... scientiste. Pe de altă parte, impresionismul e combătut ca simptom individualist și, în general, de cîte ori are prilejul, fie că vorbește despre Descartes sau despre Rousseau, Brunetière condamnă disocierea individualistă. *Anti-estetismul* său constant trebuie interpretat în aceeași ordine interioară de atitudini.

În modul său de gîndire, *clasicismul* și *scientismul* se întîlnesc paradoxal, se acomodează, se corectează și se nuanțează reciproc. Această ambivalență își are originea și soluția în planul *moral*. Este clar că tocmai o exigență de rigoare, de impersonalitate, de obiectivitate, îl îndreaptă spre scientism, iar această exigență este clasică și morală în esența ei. Pe de altă parte, doctrina evoluționismului științific îl duce la «un nou examen

al problemei morale». Precizînd că evoluţionismul «nu vine să contrazică sau să clatine bazele moralităţii», el îi descoperă meritul în faptul că a ruinat doctrina bunătăţii naturale a omului, în care a crezut secolul al XVIII-lea, ca şi teza perfectibilităţii umane indefinite, dovedind în acelaşi timp, fie şi numai prin excludere, că «singurul progres posibil este progresul moral» *. Într-un domeniu limitat şi la un nivel mai concret al activităţii sale, în teoria genurilor, am văzut că autorul menţinea criteriul clasic al purităţii genului, dar manifesta în acelaşi timp un interes scientist deosebit pentru fazele de tranziţie.

Scientismul şi clasicismul — iată pe de o parte iluzia, pe de altă parte nostalgia lui.

*
* *

Recunoscîndu-se adept al lui Taine, Brunetière a avut grijă să se disocieze de unele păreri ale predecesorului său şi, mai ales, de simplificările pe care posteritatea taine-iană le-a introdus în studiul literar. Cum se ştie, la apariţia primelor cursuri din *Evoluţia genurilor* Taine s-a grăbit să-l felicite pe autor şi să-l încurajeze în cercetarea iniţiată. Dar Brunetière a amînat pînă la renunţare publicarea cursului integral. De altfel în chiar concluziile ** acestui curs el înţelegea să precizeze «limitele asimilării criticii cu istoria naturală» şi să insiste asupra «principiilor estetice» ale clasificării sale.

Din păcate, această manie clasificatoare ca şi această fundamentare a teoriei genurilor pe analogia cu speciile biologice, au făcut ca numele său să rămînă definitiv legat de încercarea de integrare a istoriei literare în ştiinţele pozitive.

Cu toate că adoptarea darwinismului în critica literară nu reprezintă decît un aspect al activităţii lui, comentatorii ulteriori s-au grăbit s-o generalizeze şi să i-o reproşeze.

Această reducţie în posteritate nu e lipsită însă de semnificaţie. Căci i se reproşează tocmai ceea ce a trecut în epocă

* F. Brunetière — *La moralité de la doctrine evolutive*, Paris, Firmin-Didot, 1896.

** Vezi titlurile cîtorva lecţii inedite ale cursului despre *Evoluţia genurilor* — în lucrarea lui J. Clark deja citată.

drept un element important de progres în cercetarea literară. Ceea ce a fost atunci mai revoluţionar, mai semnificativ din punct de vedere scientist pare astăzi mai desuet, mai perisabil, mai inconciliabil cu esenţa însăşi a actului critic.

Dar cei ce îl desconsideră astăzi pe Brunetière fac aceeaşi greşeală ca el, şi, corectîndu-l, vor fi la rîndul lor corectaţi, căci «metodele» trec iar «arta» critică rămîne.

Nu se întreabă nimeni ce va rămîne din riguroasele «metodologii» actuale, din atîta criticologie proliferantă, aşadar, nu se trage nici o învăţătură dintr-o lecţie care e deja istorică şi care nu e singura. Nu se gîndeşte nimeni că această adoptare a metodelor din ştiinţele propriu-zise la o disciplină cu un statut ştiinţific foarte greu de precizat cum este critica literară adună toate riscurile inadecvării la obiect şi devine astfel profund... antiştiinţifică.

Mai mult decît atît, critica se vede astfel anexată evoluţiei însăşi a ştiinţei, ritmului ei specific, în bătăile căruia ceea ce s-a descoperit acum un deceniu este depăşit astăzi. Se rîvneşte eficacitatea relativă a descoperirilor ştiinţifice şi nu permanenţa creaţiilor artistice.

În ciuda tonului neutral şi pedagogic, *Evoluţia genurilor* aduce o mărturie dramatică despre ceea ce este eficient şi ceea ce este iluzoriu în programul critic al autorului, despre eşecurile şi reuşitele lui inconştiente. Niciunde nu apare mai evident şi mai instructiv conflictul lăuntric, lupta rămasă deseori surdă pentru autorul însuşi, între «metodologie» şi «arta» lui critică.

Dramă semnificativă în istoria criticii, dramă veche şi dramă modernă, căci iluziile lui Brunetière sînt astăzi nutrite de alţii. Intruziunea scientismului în critică are un destin repetabil.

La peste 80 ani de la apariţie, cartea de faţă mai poate fi încă sugestivă. Ea îşi conţine posteritatea nu prin anticipare, ci prin *exemplaritate*.

Nu altele vor fi fost — îmi închipui — motivele care au condus la această tardivă traducere românească.

MIRCEA MARTIN

Cuvînt înainte

Cele zece «lecţii» care vor urma, ţinute la Şcoala normală superioară în lunile noiembrie şi decembrie ale anului 1889, au fost redactate iniţial de către unul dintre auditorii mei, domnul Julien Pichon, după notiţele sale. Este o îndatorire şi în acelaşi timp o plăcere pentru mine să-i adresez aici domnului Julien Pichon cele mai vii mulţumiri. Dar, cum, vorbind liber, inevitabil omiţi cîte ceva din ceea ce voiai să spui, am rescris, la rîndul meu, textul lecţiilor în întregime şi am socotit că dacă în timpul transcrierii voi corecta cîteva greşeli, dacă voi încerca să umplu cîteva lacune nu voi fi acuzat de inconsecvenţă. De altfel, am păstrat forma de «lecţii» pentru că rectificările mele nu au modificat planul iniţial. Mărturisesc că procedînd în felul acesta, structura unei «lecţii» avînd totdeauna un caracter mai liber, mai suplu şi nu mai puţin clar, sper, dar mai puţin fix decît structura unui capitol de carte, îmi va fi mai uşor, în cazul cînd volumul va fi primit favorabil, să îmbunătăţesc această lucrare şi, fără să-i schimb economia, s-o fac să profite de observaţiile pe care aş fi bucuros să le primesc. O

carte, fiind în primul rînd mai completă, este mai definitivă, dacă se poate spune aşa, şi nu o poţi reface fără a retopi materialul în întregime, posibilitate pe care ţi-o oferă, în schimb, «lecţiile».

În ceea ce priveşte obiectul «cursului», volumul de faţă fiind doar o «introducere» a acestuia, cred că l-am definit destul de clar în prima dintre aceste zece «lecţii» şi mă mulţumesc să trimit cititorul la ea. Am explicat în această lecţie de deschidere însuşi titlul cursului : Evoluţia genurilor în istoria literaturii, *care poate părea puţin neclar, şi am mai indicat în linii mari conţinutul celor trei volume care vor urma acestuia. Nu mi se pare însă inutil să precizez intenţia deosebită urmărită în acest prim volum, deoarece n-aş vrea să fie înţeles greşit, la apariţia lui separată şi înaintea celorlalte volume.*

La drept vorbind, această carte nu este cu adevărat o istorie a criticii, şi cel care ar vrea să vadă în ea mai mult decît o «introducere» s-ar înşela. Dar am socotit un lucru necesar ca înainte de a aborda problema evoluţiei genurilor să arăt cum a ajuns critica să-şi pună această problemă şi m-am gîndit că în lipsa unei istorii complete a criticii — din care poate nu s-ar înţelege destul de bine diferitele etape ale evoluţiei acesteia — ar trebui cel puţin să avem sub ochi cîteva noţiuni despre ea. Fiziologii, atunci cînd vor să descrie mecanismul vreunei funcţiuni ascunse şi, mai ales, complexe, al cărui studiu aprofundat necesită mai întîi simplificare, încep prin ceea ce ei numesc o reprezentare schematică. Asta înseamnă reducerea fenomenului la esenţial sau, mai degrabă, fenomenul însuşi, abstractizat şi eliberat nu numai de particularităţi şi excepţii, ci şi de legăturile cu alte fenomene care, luate toate împreună, ar risca să-i mascheze sau să-i ascundă adevărata natură. Dacă mi s-a părut necesar să fac ceva similar pentru istoria sau evoluţia criticii, e limpede că asta implică numeroase omisiuni

și constituie o premisă constantă de simplificări și prescurtări.

De altfel, dacă eu aș fi intenționat, în momentul de față, să scriu «istoria criticii în Franța» nu aș fi putut s-o fac, din lipsa a trei sau patru lucrări pe care, spre surprinderea mea, nu le avem încă și care aș dori să apară la sugestia mea.

Prima dintre ele și cea mai indispensabilă, cea fără de care nu s-ar putea scrie primul capitol al unei «istorii a criticii», este o «istorie a umanismului». Începuturile criticii sînt legate de filologie, în Italia ca și în Franța, de gramatică sau de pură erudiție. Dar se pune întrebarea ce informații deținem noi despre eruditii, gramaticienii și filologii noștri, despre un Budé, un Turnèbe, despre Scaliger sau despre Estienne? Totuși ei, singurii care posedau ceea ce trecea pe atunci drept toată știința lumii, au fost timp de peste un secol adevărații maeștri și educatori ai spiritelor. Rabelais în Pantagruel, *Ronsard în* Odes *[Ode], chiar și Calvin* în Institution chrétienne [Instituția creștină] *sau Montaigne* în Essais [Eseuri] *nu sînt decît discipolii umaniștilor noștri. Dar noi nu știm asta decît în linii mari. Să ne-o spună cu exactitate, iată ce ar trebui să încerce, ca o datorie de pietate, vreunul din tinerii noștri erudiți mai înainte ca un erudit german să abordeze subiectul. Trebuie să ne amintim că două cărți în limba germană țin locul celei pe care o cerem fără a o suplini întru totul:* Cultura Renașterii în Italia *de Burckhardt și* Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums, oder das erste Jarhundert des Humanismus [Reînvierea antichității clasice sau primul secol al umanismului] *de Voigt.*

O altă lucrare, de un alt gen, ar interesa deopotrivă istoria literaturii universale și istoria criticii: mă refer la o «bibliografie a secolului al XVII-lea», despre a cărei importanță ne conving serviciile aduse de Bibliographie Cornélienne [Bibliografia lui Corneille] *de Émile Picot și de* Bibliographie Moliéresque [Bibliografia lui Molière] *de Paul Lacroix. Dacă unele capodopere sînt datate cu exactitate, există, din nefericire, altele, ca* Polyeucte *a lui Corneille sau* Maximes [Maxime] *a lui La Rochefoucauld, pe care nu le putem «situa» în istorie decît cu o aproximație de doi sau trei ani. Cu atît mai mult unele opere de mai mică însemnătate, a căror mediocritate nu le împiedică însă să fie aproape capitale pentru istoria unui gen, plutesc într-o totală incertitudine în ceea ce privește data reală a publicării lor. Este cazul, de pildă, al mai multor opuscule ale lui La Mothe Le Vayer și Saint-Évremond. Dacă un bibliograf ne-ar scrie într-o zi această «bibliografie a secolului al XVII-ea» ar trebui să adopte ordinea cronologică, în loc să se înhame la corvezi care adesea nu-i interesează decît pe bibliofili. Chiar dacă ar fi să aleagă o altă ordine, esențial este ca lucrarea să fie făcută; mai am de adăugat că, pe măsură ce trece vremea, crește de la an la an și dificultatea de a face bine acest lucru.*

În sfîrșit ne mai lipsește o lucrare — și ea indispensabilă —, o lucrare în genul cărții lui Georg Brandes, Hauptströmungen der europäische Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts [Curente principale în literatura europeană a secolului al XIX-lea], *dar mai bine făcută, mai personală și de mai mare anvergură. Așa cum încerc să arăt într-una din «lecțiile» care urmează, reînnoirea criticii în primii ani ai secolului al XIX-lea se datorește în mare măsură cunoașterii mai largi a literaturilor străine. În ce măsură se datorește acestui lucru, asta rămîne de văzut, și ne-ar trebui un bun cunoscător a patru sau cinci literaturi pentru a o afla. Cu prilejul alcătuirii acestor «lecții», ca și în alte multe ocazii, de altfel, nu știu să fi fost vreo lucrare căreia să-i fi simțit mai acut lipsa, într-atît încît m-am întrebat dacă n-ar trebui să încerc, după cum se va vedea, s-o*

scriu eu însumi și, lăsînd pentru altă dată problema «evoluției genurilor», să încerc să studiez mai întîi pe cea a «influenței literaturilor străine asupra literaturii franceze». Dar m-am temut de incompetența mea.

Dacă se miră cineva că am încercat, în lipsa tuturor acestor studii ajutătoare, să schițez în volumul de față «evoluția criticii», răspunsul meu este simplu: dacă am aștepta mereu, nu s-ar face nimic niciodată, și apoi este în joc o chestiune de metodă. Anume, de ce majoritatea istoriilor noastre literare nu sînt decît o colecție — nu spun o succesiune — de «monografii» sau studii puse cap la cap și legate, de obicei, destul de slab? Explicația este următoarea: în loc să se abordeze istoria literară dinafară, printr-o serie de lucrări de familiarizare, în loc să se formeze despre ea mai întîi o idee generală și sumară, ca o privire de ansamblu, în loc să se înceapă prin a distinge, a recunoaște și a caracteriza epocile, se consideră că este bine să se înceapă prin a epuiza problemele cele mai particulare, prin a studia oamenii, fără o preocupare pentru cei care i-au precedat sau urmat, și, în sfîrșit, prin a pierde, în analiza sau examinarea operelor, sensul raporturilor pe care le au aceste opere în ansamblul istoriei unei literaturi. Rezultă de aici cîteva inconveniente dintre care nu cel mai mic este faptul că istoriile noastre nu sînt cîtuși de puțin «istorii», ci doar «dicționare» în care numele personalităților sînt clasificate în ordine cronologică, în loc să fie așezate după alfabet.

Or, cred că trebuie făcut tocmai contrariul, și asta încerc să fac aici.

Dacă critica are o istorie, înseamnă, fără îndoială, că ea nu mai este azi ce a fost odinioară, sau, cu alte cuvinte, înseamnă că ea a «evoluat». Care sînt deci momentele acestei evoluții? Care este linia sau curba pe care o trasează ele și care sînt, așa cum cred că se spune, punctele de abatere sau de schimbare a direcției? De ce nume sau opere sînt marcate pentru noi aceste momente în istorie? Iată problema pe care încerc s-o rezolv; tot ceea ce nu contribuie la asta își poate avea locul într-un «dicționar» al criticii, dar nu neapărat în istoria ei și mai puțin încă într-o schiță a evoluției ei.

Dacă nu vrem să ne încovoiem și să fim striviți sub multitudinea și greutatea documentelor, trebuie să simplificăm istoria literaturii. Dacă pentru a stabili legile unui fenomen ne este de ajuns o singură «experiență», cu condiția ca ea să fie bine făcută, ajung un Chapelain sau un Boileau pentru a reprezenta, doar ei singuri, o întreagă perioadă a criticii. Trebuie numai să ne convingem că doctrina lor exprimă în același timp modul de a simți sau de a gîndi al unei întregi familii de spirite, ai cărei eminenți reprezentanți sînt. Și, dacă se va socoti după asta că este necesar să se mai facă loc în istoria genului și unui d'Aubignac sau unui Père Bouhours, aceasta nu numai că se poate face oricînd, dar atunci se va ști cu precizie în ce loc, în șirul operelor, va trebui inserată contribuția lor.

Mai 1890

Lecţia de deschidere

Ideea generală, programul şi diviziunea cursului

Domnilor,

Anul acesta îmi propun să studiez împreună cu dumneavoastră «evoluţia genurilor în istoria literaturii», dar, cum acest titlu este cam lung şi, mai ales, riscă să vă pară neclar la prima vedere, mă grăbesc să vi-l explic.

Vă sînt cunoscute tuturora, cel puţin în linii mari, sensul cuvîntului «evoluţie» şi ideea de «evoluţie», cariera acestui cuvînt şi ce se poate spune despre asta : că de vreo douăzeci de ani el a cucerit rînd pe rînd, transformînd şi înnoind, toate domeniile erudiţiei şi ale ştiinţei. «Evoluţia fiinţelor», «evoluţia filosofiei», «evoluţia moralei», «evoluţia familiei», «evoluţia căsătoriei» şi ştiu eu cîte mai sînt încă ? Nu se mai vorbeşte decît despre evoluţie. Dar, cum întotdeauna este mai bine să ai puţină rezervă faţă de ideile noi şi, mai ales cînd se pune problema introducerii lor în învăţămînt, să aştepţi să le crească barbă, după expresia atît de plastică a lui Malebranche, putem fi siguri astăzi, după ce au trecut douăzeci şi cinci sau treizeci de ani, că doctrina evo-

luţiei trebuie să aibă în ea ceva care să-i justifice succesul. Este posibil, chiar probabil ca ea să nu fie expresia unui adevăr integral. Sînt chiar de acord că şi mîine ea ar putea fi deposedată de popularitatea ei de-o clipă de către o altă doctrină sau ipoteză, ceea ce de fapt nu cred. Dar deocamdată, atît timp cît ea este biruitoare, nu văd ce am cîştiga dacă ne-am preface că o ignorăm, şi, cunoscînd foloasele aduse de această doctrină istoriei naturale generale, istoriei şi filosofiei, aş vrea să cercetez dacă istoria literară şi critica nu ar putea, la rîndul lor, s-o utilizeze.

Iată intenţia mea. Cîteva exemple ne vor face s-o înţelegem mai bine dacă vom urmări în istoria artei sau a literaturii liniile generale ale dezvoltării unui gen sau cele ale evoluţiei artei însăşi.

Din punct de vedere teoretic, chiar la originea artei de a picta, cel puţin în istoria picturii moderne, se poate plasa «pictura religioasă», aşa cum au conceput-o, de pildă, Cimabue şi Giotto în Italia, sau Van Eyck şi Memling în Flandra. Pentru primii, ca şi pentru ceilalţi, pictura, înainte de a exista pentru sine sau pentru a fermeca privirea, înainte chiar de a fi o artă, este un act de pietate, un mijloc de educare morală, un mod de a transmite mulţimii adunate în biserică, marile adevăruri ale religiei sau legendele hagiografice, iar pentru pictorul însuşi un mod de a «merita» şi de a-şi realiza, cumva, prin meseria sa, mîntuirea.

Cu toate acestea, deoarece seducţiile liniei şi ale culorii sînt prea puternice şi prea vii pentru a nu fi imediat ele înseşi percepute, simţite şi îndrăgite, «pictura mitologică» nu întîrzie să se detaşeze de «pictura religioasă», care continuă să existe şi chiar să ocupe primul loc, dar care nu mai domneşte singură, puterea ei unică se divide, ea împărţindu-şi cu alt gen domnia, onorurile şi popularitatea. Ştiţi că autorul *Cinei* sau cel al *Madonei printre stînci* este unul şi acelaşi cu cel al *Ledei,* că pictorul *Madonei*

Sixtine este cel al frescelor de la *Villa Farnesina*, iar admirabilele *Venus* semnate de Tiziano nu sînt egalate sau depășite decît de *Bunavestirile* sau *Înălțările* sale.

Cum s-a transformat oare, la rîndul său, «pictura mitologică» în «pictură istorică» ? S-ar putea da mai multe explicații, după plac ; de altfel, ar fi și timpul. Dar, fără a ne adînci în cercetări, ne e de ajuns faptul că lucrurile s-au petrecut în așa fel încît reprezentării scenelor din Olimpul păgîn i-a urmat, în Flandra, ca și în Italia, cea a marilor evenimente istorice. Puțin împletite încă în Școala florentină, cele două genuri se despart și se disting în Școala venețiană ; își va trăi, de acum, fiecare existența sa proprie. Și, ca și cum frumusețea unei picturi, ea singură, n-ar mai fi capabilă să desfete și să satisfacă ochii, de acum i se cere să adauge prestigiului propriu pe acela de a fi existat, de a fi fost reală, de a avea, în sfîrșit, o stare civilă și un nume în istorie.

«Pictura de portret» se detașează astfel de «pictura istorică» sau cel puțin își creează un domeniu al ei, își făurește un regat, ba chiar vă e cunoscut că în unele școli, ca cea olandeză cu Frans Hals sau Rembrandt, de pildă, ea singură ilustrează aproape întreaga istorie. *Lecția de anatomie* sau *Rondul de noapte* nu sînt decît o sumă de portrete, și dacă am avea sub ochi atîtea alte portrete asemănătoare, răspîndite prin muzeele din Europa sau în colecțiile particulare, ele ar compune în succesiunea lor însăși istoria Olandei.

Dar odată cu portretul, și mai ales atunci cînd pe o singură pînză apar mai multe portrete, în pictură pătrund anecdoticul și trăsăturile particulare. Într-adevăr, nu mai este suficient ca un portret să fie asemănător modelului sau aidoma lui, i se cere ca el să miște, ca să spunem așa, și odată cu trăsăturile modelului să mai amintească și preocupările, deprinderile, mediul, pagina sa biografică eroică sau memorabilă. Pe de altă parte, dacă scenele din viața cotidiană și chiar obiectele neînsuflețite își au propria lor fizionomie, propria lor individualitate, li se poate face și lor portretul. Astfel se poate concepe «pictura de gen» mai întîi dezvoltîndu-se din «pictura de portret», și apoi desprinzîndu-se de ea pentru a duce la rîndu-i o existență independentă și pentru a-și crea ei însăși, pe nesimțite, reguli, legi, într-un cuvînt ceea ce juriștii numesc un statut personal.

În sfîrșit, să facem și ultimul pas, să rupem obiectele neînsuflețite din legăturile pe care le au cu noi și să ni le reprezentăm — desigur, așa cum le vedem, căci nu se poate face altfel —, dar să nu mai ținem seama de utilitatea lor, ci să le privim ca și cum ele ar exista în sine și pentru sine : iată «pictura animalieră», «pictura peisagistică» și «natura moartă»... Am parcurs tot ciclul și am epuizat întrucîtva combinațiile posibile, orice pictură este fie «religioasă», fie «mitologică», fie «istorică», fie «iconografică», fie de «gen», fie de «peisaj», sau «natură moartă», și fiecare dintre aceste forme succesive, care se pot combina toate, ne-a apărut la origine ca o desprindere și, în evoluția sa, ca o extindere a formei precedente.

Să luăm un alt exemplu, un exemplu mai deosebit, mai precis, mai convingător și, prin aceasta, mai elocvent, cum ar fi istoria sau succesiunea formelor romanului francez.

El ne apare mai întîi sub forma «epopeii» sau a «cîntecului de vitejie» : *Roland, Aliscans, Renaud de Montauban* ; și sub această formă, dumneavoastră știți, romanul este aproape istorie. De fapt, la noi, ca și în Grecia, istoria sub forma «memoriilor» sau a «cronicilor» pare să se fi desprins din cîntecele de vitejie.

Dar pe de altă parte, pe măsură ce își pierde din substanța istorică și pentru a umple golul lăsat astfel, epopeea făcea loc într-o proporție mult mai

mare legendei sau visului ; este epoca «romanelor Mesei Rotunde» : *Parsifal, Tristan et Yseult ‹Tristan și Isolda›* etc., al căror interes nu mai este de a întreține cultul amintirilor, ci de a stîrni curiozitatea. Asta se vede, de altfel, încă și mai limpede în acele *Amadis*-uri, care urmează «romanelor Mesei Rotunde» și care, la drept vorbind, nu mai sînt «epopei», ci ceea ce putem numi «romane de aventuri». În aceste romane, neverosimilul e principala sursă de frumusețe. Ele sînt scrise pentru a da frîu liber fanteziei și sînt citite pentru a evada prin ele din realitate, pentru a trăi mental marile aventuri, pentru a călări cu ele hipogrifonul și himera.

Amadis-urile aparțin secoluluui al XVI-lea ; la începutul secolului al XVII-lea ele sînt înlocuite de un alt gen pentru care sînt tipice romanul *Astrée* sau poate, mai degrabă, romanele lui Gomberville, La Calprenède, Domnișoara de Scudéry : *Polexandre, Cassandre, Cyrus* și *Clélie.*

Pe acestea să le numim «romane epice» ; ele sînt epice deopotrivă prin lungime, prin felul cum episoadele sînt legate de povestirea principală, prin caracterul eroic și în egală măsură neverosimil al aventurilor pe care le conțin, prin calitatea de suverani sau prinți a personajelor principale, prin fluiditatea stilului, prin tonul plin de emfază care le dă strălucire sau le însuflețește. Dar ele mai înseamnă și altceva. *Polexandre* este un roman «maritim și geografic». La Calprenède în al său *Faramond* pretinde că ar povesti, «înfrumusețînd realitatea cu cîteva născociri care nu răpesc nimic adevărului»,decadența imperiului și, odată cu «începuturile frumoasei noastre monarhii», începuturile monarhiilor spaniolă, vandală și hunică ; deci este un roman «istoric». În sfîrșit, Domnișoara de Scudéry nu ascunde deloc, ba chiar se și laudă cu faptul că în romanele *Cyrus* sau *Clélie,* sub aceste nume mari împrumutate din istorie, a reprezentat «pe viu» personajele, că a povestit întîmplările și că a consemnat expresia

sentimentelor contemporanilor săi. Și ce altceva înseamnă asta dacă nu începutul apariției «romanului de moravuri» ? Vreau să spun, al genului de romane al căror interes nu mai constă în neverosimilul aventurilor sau în «irealitatea» personajelor, ci, dimpotrivă, în asemănarea lor cu viața contemporană.

De aceea nu vom întîrzia să vedem *Princesse de Clèves [Prințesa de Clèves]* apărînd după *Grand Cyrus [Marele Cyrus]* ; *Gil Blas, Manon Lescaut, Marianne* după *Princesse de Clèves* ; și «romanul de moravuri sociale», și «romanul de moravuri din viața particulară», și «romanul de moravuri exotice»... Dar să nu ne oprim aici pentru a nu stărui asupra unui subiect la care, după cum veți vedea, vom reveni chiar în acest an ; de altfel, cele două exemple, prezentate astfel, îmi sînt suficiente pentru a defini cu destulă precizie, cred, ideea generală a cursului.

Trebuie deci să știm ce raport există între aceste forme și care sînt cauzele încă necunoscute care par să le fi determinat să se dezvolte succesiv, unele din altele. Să fie oare vorba de purul hazard, de o succesiune cu totul întîmplătoare ? Dacă circumstanțele ar fi îngăduit, oare «pictura de gen» ar fi putut preceda «pictura religioasă», sau de asemenea, în celălalt caz, «romanul de moravuri» ar fi putut preceda «epopeea» ? Dar dacă nu există nici hazard, nici ordine întîmplătoare, cum s-au succedat formele ? Sau, cum s-au zămislit ele în decursul istoriei ? Legătura dintre ele este cronologică, sau genealogică ? Vreau să întreb : faptul că ele se succed se datorește împrejurărilor, condițiilor exterioare ? Sau, dimpotrivă, este vorba de o zămislire în adevăratul sens al cuvîntului ? Aceasta e prima problemă pe care vom încerca s-o rezolvăm.

În al doilea rînd, cunoscînd raportul cronologic sau genealogic în care se găsesc aceste forme, care sînt, dacă le pot numi astfel, raporturile lor estetice ? «Pictura religioasă» este în mod necesar supe-

rioară «picturii peisagistice», de pildă, numai pentru că a apărut mai întîi ? Și din ce cauze ? Sau, dacă lucrurile stau invers, în ce vom spune că stă superioritatea celei de-a doua ? Sau, dacă fiecare din ele poate să se mîndrească cu calități pe care cealaltă nu le-a avut, pe baza căror principii se poate spune că de la o formă la alta apare o dobîndire, o îmbogățire, un progres sau, dimpotrivă, o decădere, o sărăcire, o diminuare a artei ? Asta e cea de-a doua problemă care ne preocupă.

În sfîrșit, după raporturile genealogice sau estetice ale acestor forme, care sînt, dacă există, raporturile științifice ? Cu alte cuvinte, există legi care guvernează succesiunea lor ? De unde pot fi deduse aceste legi ? Cum și prin ce mijloace le putem determina ? Sau, cu alți termeni, avem aici ceva asemănător cu acea «diferențiere progresivă» care în natura vie face materia să treacă de la omogen la eterogen și să apară continuu, dacă pot îndrăzni să spun astfel, contrariul din identic ? Asta e cea de-a treia problemă a noastră a cărei analogie cu problema generală a evoluției cred că o vedeți destul de bine.

Ne mai rămîne să arătăm în această chestiune, ca și în celelalte, mijloacele pe care le vom folosi, dacă nu pentru a le rezolva, cel puțin pentru a trata problemele.

Mi se pare, mai întîi de toate, că o «istorie sumară» sau «o schiță a evoluției criticii în Franța» de la origini pînă în zilele noastre ar constitui o introducere firească și chiar necesară unei cercetări de acest gen. În fapt, cum a devenit critica dintr-o simplă expresie a unei judecăți sau a unei opinii (cum a fost multă vreme socotită și, de către unii, mai este încă), nu spun un domeniu dependent sau o colonie, ci, într-adevăr, o știință analogă cu istoria naturală ? Nu vom putea aborda problema «evoluției genurilor», principalul obiect al cercetării noastre, fără a cunoaște aceste lucruri. Dar, pentru a nu lăsa cercetarea noastră fără o orientare, pentru a nu lăsa concluziile noastre suspendate în gol, pentru a fi siguri de realitatea lor, va trebui să le verificăm. Vom face asta prin cîteva «exemple» și «aplicări» al căror studiu va constitui partea a treia a cursului. Cît despre cea de-a patra parte, o vom dedica unor «concluzii», și o las bucuros să plutească încă în incertitudine. Dacă știu sigur că ea va cuprinde concluziile noastre, mărturisesc că îmi sînt mai puțin clare aceste concluzii, care, pentru mine ca și pentru dumneavoastră ,trebuie să fie rezultatul acestui an de studiu. Atunci cînd predai, tu însuți înveți totdeauna, și nu vreau ca, angajîndu-mă de pe acum să trag o concluzie sau alta, să pierd posibilitatea de a învăța din cursul meu.

Să revenim acum la diviziunea cursului, așa cum pe o hartă, după ce s-a tras conturul, se desemnează relieful, hidrografia, configurația specifică a țării.

Oricît de sumară ar fi —și, din nefericire, nu-i putem acorda atît spațiu cît aș dori —, «o istorie a criticii în Franța», de la origini pînă în prezent, se împarte în trei părți principale : *1* «istoria criticii preclasice», care începe în Franța cu istoria însăși a Renașterii ; *2* «istoria criticii clasice», care ocupă, dar nici în exclusivitate și nici în întregime, cum veți vedea, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea ; și, în sfîrșit, 3 «istoria criticii moderne», de vreme ce, așa cum am mai spus, obiectul acestei istorii a criticii este de a-i urmări evoluția pînă în zilele noastre pentru a o continua.

Străbătînd deci anticamera, vom putea intra în apartamente, vom putea trata problema «evoluției genurilor». Aceasta cuprinde, dacă nu mă înșel, cel puțin cinci aspecte, și anume :

1 «Despre existența genurilor», cu alte cuvinte, genurile sînt oare numai niște termeni, niște categorii arbitrare, imaginate de critică pentru propria

sa facilizare, pentru a se regăsi și a se recunoaște pe ea însăși în mulțimea operelor a căror infinită diversitate ar putea-o copleși cu greutatea ei? Sau, dimpotrivă, există cu adevărat genurile în natură și istorie? Sînt ele condiționate de natură și istorie? Sau, la urma urmei, ele își trăiesc o existență proprie și independentă nu numai de necesitățile criticii, dar și de capriciul scriitorilor sau artiștilor?

2 «Despre diferențierea genurilor». Presupunînd că genurile există, chiar «a priori», nu văd de loc cum s-ar nega aceasta, căci, în cele din urmă, o «odă», care la rigoare poate fi confundată cu un «poem», nu este o «comedie de caracter», de pildă, iar un «peisaj» nu este o «statuie» — presupunînd deci că ele există, cum se eliberează genurile din nedeterminarea inițială? Cum se produce în ele diferențierea care mai întîi le divide, apoi le caracterizează și, în sfîrșit, le individualizează? Este cea de-a doua problemă și puteți de pe acum vedea că ea este foarte asemănătoare cu problema de a ști cum, în istoria naturală, din aceeași masă de ființe sau de substanțe, comună și omogenă, se detașează indivizii, cu formele lor particulare și devin astfel spița succesivă a varietăților, a raselor și speciilor.

3 «Despre fixarea genurilor». Dar, așa cum în natură speciile favorizate cît de cît de împrejurări sînt capabile de o oarecare permanență și de o oarecare stabilitate, genurile se fixează și ele, cel puțin pentru un timp. Să observăm chiar că acest fapt a determinat uneori părerea că ele sînt separate unele de altele prin granițe sau prin bariere de netrecut. Iată a treia problemă, cea a «fixării genurilor» sau a condițiilor de stabilitate care le asigură o existență, nu numai teoretică, ci și istorică — adică situată între o dată și alta —, o existență individuală, o existență comparabilă cu a dumneavoastră și a mea, avînd un început, un mijloc și un sfîrșit.

4. «Despre factorii care modifică genurile». În același timp, fie și numai pentru că o comparăm cu existența omenească, această existență istorică a genurilor nu este eternă. Tot așa și în natură sosește un moment, în evoluția unui gen, cînd suma caracterelor instabile predomină asupra sumei caracterelor stabile, și, dacă ne putem exprima așa, vechiul compus se dizolvă. Datorită cărei influențe? Sau, cu alte cuvinte, care sînt «factorii care modifică genurile»? Această a patra problemă, cea mai complexă și poate și cea mai neclară dintre toate, cea asupra căreia va trebui deci să insistăm cel mai mult, dar și cea a cărei soluție, odată găsită, ne va lămuri cel mai bine chestiunea ce ne preocupă, această problemă este și ultima pe care o vom trata în această a doua parte a cursului.

5 «Despre transformarea genurilor». Aici vom cerceta dacă există legi ale fenomenului sau dacă, dimpotrivă, după cum am fi mai întîi tentați s-o credem, evoluția fiecărui gen avîndu-și legile ei proprii, nu există o lege generală a evoluției genurilor.

Pentru asta va trebui să recurgem la exemple, din mulțimea cărora am ales trei, pe care voi încerca să le dezvolt cu amploarea pe care atît ele cît și subiectul ce-l vom lămuri cu ajutorul lor îmi pare că o merită.

Primul ne va fi furnizat de «istoria tragediei franceze», gen ilustru, dacă a fost vreodată un gen ilustru, gen faimos, astăzi mort și îngropat, născut, de altfel, în timpuri istorice, gen pe care îl cunoaștem bine, și, din acest motiv, exemplu admirabil, ca să nu spun unic, pentru modul în care «un gen se naște, crește, își atinge perfecțiunea, intră în declin și, în sfîrșit, moare»!

Vom studia, dînd un al doilea exemplu, «cum se transformă un gen în altul» și în acest scop voi încerca să vă arăt aici datorită căror influențe dinăuntru și din afară, în istoria literaturii noastre,

oratoria de amvon, aşa cum a cunoscut-o secolul al XVII-lea, a devenit în zilele noastre poezia lirică a lui Lamartine, Hugo, Vigny, Musset.

În sfîrşit, ca un ultim exemplu voi lua «istoria romanului francez» ; şi, dacă nu mă înşel, veţi vedea aici «cum» atunci cînd i-a venit vremea «un gen se formează din rămăşiţele mai multor genuri», cum el de la sine se conformează cu ceea ce noi denumim ideea interioară a definiţiei sale şi cum, după multe încercări şi dibuiri, ajungînd la conştiinţa obiectului său, ajunge totodată la plenitudinea şi perfecţiunea mijloacelor sale.

* * *

În sfîrşit, să revenim pentru o ultimă dată la aceste diviziuni, făcîndu-ne din această schiţă un adevărat program.

Într-adevăr, dacă privim mai de aproape într-o «istorie a criticii», fie ea şi sumară, trebuie să studiem nu două-trei perioade vag diferenţiate cronologic, ci cel puţin şapte sau opt, caracterizate prin trăsături foarte precise şi care formează capitolele necesare ale «introducerii» noastre.

1 În prima perioadă — care se poate întinde de la 1550 pînă pe la 1605, limitată de numele şi opera lui Du Bellay pe de-o parte şi a lui Malherbe de cealaltă —, critica, nesigură încă de obiectul şi căile sale de cercetare, pusă în faţa capodoperelor antichităţii, desigur cunoscute demult, dar care sînt acum pentru prima oară înţelese, se străduieşte să recunoască, să analizeze, să definească, să catalogheze mijloacele, motivele, cauzele impresiei pe care o produc operele.

2 Odată cunoscute aceste motive şi cauze, critica se străduieşte să le transforme în reguli ale artei. De vreme ce la analiză se dovedeşte că, de pildă, comedia lui Terenţiu sau epopeea lui Vergiliu plac pentru anumite calităţi, bine şi corect etichetate, se încearcă găsirea unor mijloace, reţete sau procedee care aplicate ar putea ajuta la reeditarea acelor calităţi ; astfel, odată cu «frumuseţea», îşi fac intrarea în operele literare şi «reguli». Această a doua perioadă se întinde în istoria criticii franceze de la 1610 la aproximativ 1660 sau, dacă vreţi titluri şi nume, de la publicarea «prefeţei» la *Adone* de către Chapelain şi a primelor *Lettres [Scrisori]* ale lui Balzac pînă la apariţia primelor *Satires [Satire]* ale lui Boileau.

3 Căci Boileau face un pas mai departe ; originalitatea «legislatorului Parnasului» constă în încercarea de a da un fundament, prin natură şi prin raţiune, acelor reguli care pînă la el aveau ca unic merit faptul de a fi fost respectate de antici. Boileau se străduieşte să arate că dacă «regulile» corespund operei lui Pindar sau a lui Homer, ele corespund şi mai bine adevărului din «natură», aşa cum ni-l revelă observaţia, şi autorităţii raţiunii, aşa cum toată lumea e de acord s-o recunoască. Este cea de-a treia perioadă, şi ea se întinde de la 1660 pînă la 1680 sau 1690, de la începuturile triumfătoare ale lui Boileau şi pînă la primele atacuri îndreptate împotriva doctrinelor acestuia de către partizanii «modernilor».

4 Într-adevăr, începînd cu *Querelle des Anciens et des Modernes [Disputa dintre antici şi moderni]*, de la 1680 pînă la aproximativ 1730, de la Perrault pînă la Voltaire, se întinde o altă perioadă, mai interesantă decît toate şi totuşi destul de puţin cunoscută. Cîţiva literaţi — despre care trebuie spus, din păcate, că par să fi fost mai mult nonconformişti decît îndrăzneţi — declară război anticilor, adică tradiţiei, şi, în numele unor confuze idei despre progres, cer pentru scriitor dreptul de a aparţine epocii lui, ceea ce, de astfel, este cît se poate

de justificat, și de a nu-i aparține decît ei, ceea ce este mult mai puțin justificat. Ei eșuează numai pe jumătate și în același timp nu reușesc decît pe jumătate, din motive diverse, pe care le vom examina, dar despre care putem spune de pe-acum că, în principal, sînt : *1* propria lor incapacitate de a-i egala pe anticii pe care-i atacă, de a scrie «egloge» mai bune decît ale lui Teocrit și de a face ca *Saint-Paulin* să fie superior *Odiseei*, *2* confuzia în care Boileau i-a băgat dinainte, stabilind în *Art poétique [Arta poetică]* imitația naturii ca bază și unitate de măsură a regulilor poetice, și, în sfîrșit, *3* eroarea pe care o fac în legătură cu natura și sfera ideii de progres.

5 Aceste lucruri îl determină pe Voltaire, autoritatea literară suverană a secolului al XVIII-lea, să se alăture în cele din urmă, după o oarecare ezitare totuși, partidei lui Boileau. Dacă unii independenți, ca Diderot de pildă, încearcă să reziste, fără să știe prea bine de ce, protestele lor rămîn fără nici un efect. Trebuia așteptat acum nu numai să apară Rousseau, ci ca o generație mai nouă să fi remarcat consecințele doctrinelor sale. Pînă atunci Voltaire va fi cel urmat ; de la Voltaire purced scriitorii de tipul Marmontel și La Harpe ; în fond, principiile lui Boileau — adesea îngustate, uneori lărgite de Voltaire — sînt cele care continuă să domnească în critică și să constituie a cincea perioadă, cea pe care o vom situa, prin urmare, de la 1730 la 1780 sau 1790.

6 Aici începe istoria criticii moderne și, o dată cu ea, o nouă perioadă. Vom indica principalele ei diviziuni :

A. De la începutul secolului, o dată cu Doamna de Staël și Chateaubriand, cunoașterea încă foarte vagă a literaturilor străine și cunoașterea ceva mai sigură a unui trecut mai îndepărtat, dînd scriitorilor noștri ideea unor «noi frumuseți» ce nu se găsesc nici la clasicii noștri, nici la antici, îi obligă pentru întîia dată la un control al calității și valorii regulilor.

B. Odată cu Villemain — al cărui nume nu l-am putea despărți în această cucerire de numele lui Guizot și Cousin —, schimbării petrecute în gustul public prin cunoașterea literaturilor străine și a istoriei i se adaugă o schimbare nu mai puțin profundă, creată de cunoașterea mai largă, mai precisă, și se poate chiar spune cunoașterea cu totul nouă a raporturilor dintre operele literare și epoca respectivă, instituțiile, forma și structura societății pe care o exprimă ele.

C. Odată cu Sainte-Beuve, psihologia, fiziologia, luarea în considerare a raporturilor operelor nu numai cu timpul lor, ci și cu autorul lor, cu temperamentul și educația sa, lărgesc și mai mult baza, deplasează punctul de vedere și transformă metodele criticii.

D. În sfîrșit, odată cu domnul Taine, critica, dacă nu devine o știință, aspiră să devină o știință și, în orice caz, caută să adauge mijloacelor sale de informație mijloacele, dacă pot spune astfel, metodele și procedeele istoriei naturale.

Vă amintiți că tocmai în acest punct abordăm și noi problema și — într-un mod deopotrivă cam îngust și prezumțios — am putea spune că ne propunem să vedem dacă unei critici bazate pe analogii cu istoria naturală a lui Geoffroy Saint-Hilaire și a lui Cuvier nu i s-ar putea substitui sau adăuga, pentru a o completa, o critică ce s-ar baza, la rîndul ei, pe istoria naturală a lui Darwin și Haeckel.

De aici decurge pentru noi obligația ca — fără a transforma acest curs de literatură într-un curs de istorie naturală — să insistăm totuși asupra doctrinei

sau, dacă vreţi, asupra ipotezei evoluţiei. Mă voi strădui mai ales să scot în evidenţă trei puncte.

1 În primul rînd voi încerca să stabilesc, cu mai multă precizie decît s-a făcut, originile doctrinei — şi anume originile ei filosofice —, de care naturaliştii, în general, mi se pare că nu au prea ţinut seama. Ca şi cum triumful doctrinei nu ar fi depins într-o mare măsură de starea ideilor care pluteau în atmosferă şi ca şi cum în general este posibil ca însuşi adevărul să-şi facă drum în lume fără să fie ajutat de o oarecare complicitate a opiniei.

2 Voi încerca să vă prezint aici care a fost contribuţia lui Darwin în constituirea doctrinei sau a ipotezei evoluţiei. Ea este nulă în ceea ce priveşte difuzarea ei şi o voi distinge cît se poate de atent de cea a predecesorilor lui, ca Lamarck, sau a succesorilor lui, ca Spencer şi mai ales Haeckel.

3 În sfîrşit, de vreme ce au trecut treizeci de ani de la apariţia cărţii *Originea speciilor,* nu va trebui oare să vedem ce s-a petrecut cu doctrina în acest lung interval ? Ce obiecţii i-au fost aduse ? Ce răspunsuri i s-au dat ? Ce extindere a căpătat ? În ce punct a ajuns în prezent ?

Vom ajunge din nou, aşadar, la obiectul principal al cercetării noastre.

1 În ceea ce priveşte prima problemă, cea a «existenţei genurilor», pentru a decide dacă genurile există sau nu, vom arăta că ele trebuie să existe ca rezultat al : *1* «diversităţii mijloacelor fiecărei arte», căci, de pildă, legile sculpturii în marmură nu pot fi aceleaşi cu legile sculpturii în bronz ; *2* «diversităţii obiectivului fiecărei arte», fiind poate neclar dacă nu cumva cerem istoriei sau romanului plăceri similare, dar, fiind foarte clar, în schimb, că la teatru nu mergem cu aceleaşi intenţii ca la predică ; *3.* «diversităţii familiilor de spirite», despre care se

poate spune că au ales şi aleg în fiecare zi, ca expresie a nevoii, a idealului lor de artă, unii pictura, alţii poezia, alţii muzica, şi chiar în poezie fiecare are preferinţe ce pot merge pînă la exclusivitate. Se vor găsi întotdeauna judecători sau amatori care să-l prefere pe Horaţiu lui Vergiliu sau, la noi, să prefere *Chansons [Cîntece]* de Béranger volumului *Méditations [Meditaţii]* al lui Lamartine sau volumului *Odes [Ode]* al lui Hugo.

2 În ceea ce priveşte a doua problemă — «cum se diferenţiază genurile» — vom împrumuta argumentele şi însăşi diviziunea doctrinei evoluţiei. Desigur, diferenţierea genurilor se petrece în istorie ca şi cea a speciilor în natură, progresiv, prin trecere de la unic la multiplu, de la simplu la complex, de la omogen la eterogen, graţie principiului numit al «divergenţei caracterelor», asupra căruia este inutil să insistăm astăzi, căci formularea lui fără confirmarea prin fapte ne-ar părea pur abstractă.

3 Acelaşi lucru în ceea ce priveşte «fixarea» sau «stabilitatea genurilor». Totuşi în această problemă vă indic de pe acum cel puţin trei aspecte incluse în ea. După ce semne se recunoaşte tinereţea ? Care sînt semnele epuizării, decrepitudinii sau morţii apropiate a unui gen ? Dar, mai ales, întrucît, după cum ştiţi, acesta este punctul cel mai controversat, după ce semne se recunoaşte «perfecţiunea» sau «maturitatea» genului ? Ce trebuie să credem despre afirmaţia lui La Bruyère că, «aşa cum nu există în natură decît un singur punct de bunătate şi maturitate», tot astfel nu ar exista nici în artă decît un punct de perfecţiune unic şi poate indivizibil ? Asta, după cum vedeţi, nu e nimic altceva decît problema «clasicismului» ; în literatură, ca şi pretutindeni, în pictură sau în sculptură, de pildă, îi cunoaşteţi sau îi veţi vedea complexitatea, dificultăţile şi vastitatea.

4 A patra problemă este poate şi mai vastă, şi dacă nu vrem să ne pierdem în ea, va trebui să începem prin a delimita «factorii care modifică genurile» unii de alţii. Înţeleg prin aceştia forţele puţin cunoscute care acţionează asupra genurilor, fie pentru a le întări, fie pentru a le diminua stabilitatea.

A În primul rînd, «ereditatea» sau «rasa» face ca un gen, cum ar fi epopeea — totdeauna natural, totdeauna gata să renască undeva, poate în India, de exemplu —, să fie tot timpul mai mult sau mai puţin literar şi, prin urmare, artificial la noi.

B De ce semiţii sau chinezii nu au epopee ? De ce germanii nu au dramaturgie ? Dacă «rasa» nu e o explicaţie suficientă, poate influenţa «mediului» ne va explica acest fapt, prin «mediu» înţelegînd : *1* «condiţiile geografice sau climaterice», cărora va trebui să încercăm să le determinăm natura şi influenţa, *2* «condiţiile sociale», cele care sînt impuse de structura societăţii, după cum ea este mai mult sau mai puţin civilizată, conform unui tip sau altuia : teocratic, aristocratic sau democratic, *3* «condiţiile istorice», cele care acţionează dinăuntru sau dinafară asupra structurii societăţii, dar care pot fi concepute ca fiind independente de aceasta. De pildă, nu era necesar ca Ludovic al XIV-lea să ducă războaie timp de-o jumătate de veac, dar războaiele din vremea lui au influenţat structura societăţii, lucru de care nu vă îndoiţi, iată deosebirea dintre «condiţiile istorice» şi «condiţiile sociale».

C În sfîrşit, o forţă a cărei importanţă şi a cărei putere nu ştiu cum să le subliniez îndeajuns, este «individualitatea», adică ansamblul de calităţi sau defecte care fac ca un individ să fie unic în felul său, să introducă astfel în istoria literaturii şi artei ceva ce nu exista înaintea lui, ce nu ar fi putut exista fără el şi va continua să existe şi după el. Cred că vă voi cita exemple memorabile. Fără a cădea în exagerările lui Carlyle, veţi vedea că a fost de

ajuns uneori un singur om pentru a schimba cursul lucrurilor şi veţi vedea că nimic nu e mai în spiritul doctrinei evoluţiei decît a insista asupra acestei cauze a modificării genurilor, pentru că, la drept vorbind, potrivit lucrării *Originea speciilor*, idiosincrazia ar fi la baza tuturor schimbărilor.

5 Împingînd şi mai departe paralelismul, vom examina apoi, sub titlul «transformările genurilor», dacă există în istoria literaturii şi a artei ceva analog cu noţiunea desemnată în istoria naturală cu termenul de «concurenţă vitală», de «supravieţuire a celui mai apt» sau, în general, de «selecţie naturală». Şi dacă apariţia unor anumite specii, într-un punct dat al spaţiului şi al timpului, are ca efect dispariţia altor specii anumite, sau dacă este adevărat că lupta pentru existenţă nu e nicăieri mai aprigă decît între speciile învecinate, nu ni se oferă de pe acum atîtea exemple care ne amintesc că şi în istoria literaturii şi a artei lucrurile stau la fel ? Dar asta e o chestiune pe care nu o putem decide înainte de a fi verificat, prin exemple, verosimilitatea sau justeţea teoriilor noastre.

În ceea ce priveşte «istoria tragediei franceze», planul ne este dat întrucîtva chiar de modul în care am pus problema «cum se naşte, creşte, îşi atinge perfecţiunea, intră în declin şi, în sfîrşit, moare un gen».

1 Deci vom studia mai întîi tragedia franceză în perioada ei de formare, adică de la origini, de la *Cléopatre* sau *Didon* a lui Jodelle şi pînă la teatrul lui Robert Garnier sau al lui Antoine de Montchrétien.

2 Sub influenţa literaturii spaniole şi a «bel-esprit»-ului italian, vom vedea tragedia, într-o a doua perioadă, oscilînd între diversele direcţii pe care le-ar fi putut lua, şi vom încerca să spunem de ce,

prin ce împrejurări, nu în 1628, cum se spune, ci cu doisprezece sau cinsprezece ani mai tîrziu, între 1640-1645, tragedia își eliberează — ca să spun așa — puritatea tipului său de amestecul și confuzia falsificărilor ei : comedia eroică, tragi-comedia, melodrama, tragedia pastorală etc.

3 Este momentul cînd, înțeleasă și tratată diferit de către doi oameni de geniu, autorul piesei *Rodogune* și cel al piesei *Andromaque*, tragedia își atinge, între 1645 și 1675, ceea ce se poate numi punctul de perfecțiune sau maturitate.

4 Dar de pe acum, oricît am stima *Phèdre*, tragedia tinde în această piesă, datorită lirismului ei, spre o formă mai pompoasă, mai decorativă, mai împodobită ; cu apariția lui Quinault și a operelor sale, cu acele *Atys* și acei *Rolanzi*, «dulcegii săi Rolanzi», cu versul făcut pentru a fi cîntat și, mai ales, fredonat ; declinul tragediei începe încă din timpul vieții lui Racine. Povestea acestui declin e lungă și tristă, dar interesantă.

5 În zadar încearcă Voltaire, cu inventivitatea sa fecundă, să redea tragediei raciniene puțin suflu și viață ; s-ar spune că tragedia nu mai este înțeleasă, și, în orice caz, ceea ce se admiră la ea este tocmai ceea ce se opune adevăratei sale perfecțiuni. Ceea ce n-a putut face Voltaire încearcă, la rîndul lor, și alții, dar cu și mai puțin noroc sau succes : Marmontel, La Harpe, Ducis, și — fenomen demn de mare atenție, pe care va trebui să-l privim mai de aproape — tragedia piere pentru că a lăsat într-un fel să intre în formula ei tot ceea ce fusese exclus pentru ca ea să atingă perfecțiunea.

După cum vedeți, sînt cinci capitole foarte distincte, pe care nu promit, de altfel, să le cuprind în cîte o singură lecție ; v-aș putea spune chiar de pe acum că nici nu ar încăpea, dar pentru astăzi îmi

ajunge că ați văzut într-adevăr înlănțuirea logică sub semnul legii evoluției.

Să trecem la al doilea exemplu : «cum se transformă un gen în altul». Este vorba, după cum am spus, de istoria transformării oratoriei de amvon în poezie lirică.

1 Pentru a ne convinge că tranformarea este reală vom studia oratoria de amvon din secolul al XVII-lea, adică din epoca perfecțiunii sale, în primul rînd în «substanța» ei, în al doilea rînd în «formă». Prin «substanță» înțeleg ideile sau sentimentele pe care le trezește de obicei, iar prin «formă» tot ceea ce face ca expresia să fie elocventă : ritmul și imaginea.

2 Oare ne înșelăm ? Eu nu cred, dar cerem lui Bossuet, lui Bourdaloue, lui Massillon să ne asigure de aceasta. Vom avea, de altfel, avantajul neașteptat de a vedea cum, pe rînd, de la un predicator la altul scade splendoarea formei, vom vedea substanța «umanizîndu-se», dialectica [1] înlocuind inspirația biblică, iar retorica înlocuind dialectica.

3 Apoi se lasă o mare tăcere ; Massillon coboară de la amvon, și timp de aproape o jumătate de secol, de la 1704 la 1749, dacă ați căuta în istoria literaturii franceze vreo pagină care să se evidențieze prin elocvență, nu ați găsi-o. Nici Fontenelle, nici Voltaire, nici însuși autorul operei *Esprit des lois [Spiritul legilor]* nu sînt personalități remarcabile prin elocvență, și după cum știți, de altfel, dar va trebui să cercetăm împreună și să arătăm din ce motive.

4 Dar iată că deodată se face auzit un cuvînt înflăcărat : este cel al autorului lucrării *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes [Dis-*

[1] În sensul de discuție în contradictoriu.

cursul despre originea inegalităţi între oameni], iar acest «discurs» este urmat de *Lettre sur les spectacles [Scrisoare despre spectacole]* de *Nouvelle Héloïse (Noua Heloiză)*, de *Émile*, de *Contrat social [Contractul social]* tot atîtea scrieri care, de altfel, pot să mai aibă şi alte calităţi, dar a căror calitate primordială este de a fi modele ale unei noi elocvenţe. Aşa cum se făcea în urmă cu o sută de ani, vor putea fi tratate de acum înainte cu cuvinte demne de importanţa lor, cu acea căldură demnă de nobleţea cauzei toate marile interese ale umanităţii. În acelaşi timp, acelaşi om repune în toate drepturile lor două puteri care pînă la el fuseseră subordonate în literatură : el redă «sensibilităţii» influenţa care i se luase şi conferă scriitorului dreptul de a-şi exprima propria «personalitate» în operă.

5. Or, acesta este însuşi «romantismul» şi pentru a ne convinge nu avem decît să-l studiem prin cei mai iluştri reprezentanţi ai săi. Autorul volumului *Méditations [Meditaţii]*, cel al volumului *Feuilles d'Automne [Frunze de toamnă]*, cel al volumului *Destinées [Destine]* — Lamartine, Hugo, Vigny — ce altceva fac decît să răsfrîngă în sufletul lor universul ? Şi, dînd frîu liber sensibilităţii, ce fac ei oare altceva decît să se confeseze asemenea autorului lucrării *Confessions [Confesiuni]* ? Atît doar că, fiind poeţi mari, există în ei ceva mai măreţ, mai universal, mai permanent decît ei înşişi, şi rămîne să demonstrăm că acest ceva este tocmai ceea ce dădea oratoriei de amvon substanţă şi formă.

6 Ne vom putea da în întregime seama de asta studiind «lirismul», mai întîi în «forma» şi apoi în «substanţa» sa, şi dacă vom găsi această substanţă şi această formă identice cu cele ale oratoriei de amvon demonstraţia va fi, cred, completă şi vom fi văzut cu adevărat, nu metaforic, transformarea unui gen în altul. Această chestiune va fi tratată,

dacă am numărat bine, în şase sau şapte lecţii ori capitole.

Vom mai urma o altă metodă pentru a trasa «istoria romanului francez» şi, ştiind ce înseamnă asta, după ce am studiat «istoria tragediei», vom încerca mai întîi să determinăm obiectul propriu al genului şi momentul său de perfecţiune din istoria literaturii noastre.

1 Vom descoperi că romanul a devenit conştient de obiectul său prin Lesage şi Marivaux, în primii ani ai secolului al XVIII-lea, şi că nu a atins cu adevărat momentul de perfecţiune decît în vremea noastră, cu George Sand şi Balzac. Vedeţi consecinţa : nu avem decît să însemnăm etapele evoluţiei sale între cele două extreme.

2 Odată cu Lesage şi Marivaux îl vom vedea îmbogăţindu-se, ca să spunem aşa, cu pierderile succesive ale comediei : comediei de caracter, comediei de moravuri, comediei de intrigă.

3 Cu Prévost şi Rousseau îl vom vedea absorbind substanţa tragediei şi precedînd astfel cu şaizeci sau optzeci de ani drama burgheză, pe care în aceeaşi epocă un Diderot, un Beaumarchais, un Mercier, chiar un Sedaine încearcă în zadar s-o desprindă din tragedie.

4 Încă un pas şi odată cu autoarea operei *Corinne*, cu autoarea operelor *Indiana*, *Valentine*, cu autorul lui *Jacques* vom vedea cum se încorporează în roman mai întîi «moralitatea», mai bine zis acea ştiinţă a vieţii care fusese pînă atunci privilegiul moraliştilor ca Rivarol, Chamfort, Duclos, apoi dreptul de a trata chestiuni sociale sau religioase pe care alţi moralişti şi-l refuzaseră pînă atunci ; în al treilea rînd, dreptul de a zugrăvi, care părea că aparţine numai poeziei.

5 Şi, în sfîrşit, chiar în zilele noastre, cu Balzac şi cu Flaubert, care ajunge să egaleze cu ambiţiile sale diversitatea «Comediei umane», vom vedea cum romanul îşi adaptează supleţea infinită a formei tuturor stărilor gîndirii, tuturor condiţiilor vieţii, necesităţii tuturor propagandelor, fiind cel mai larg, cel mai divers, cel mai suplu, cel mai maleabil şi, cu toate acestea, cel mai uşor de recunoscut, de determinat şi de definit dintre toate genurile.

* * *

Acesta este, domnilor, programul cursului pe care vom încerca să-l tratăm în acest an. Cred că este destul de nou, fapt pe care îl veţi judeca pe măsură ce vom avansa. Dar marele avantaj al acestei teme şi care a determinat alegerea mea pe cînd mai ezitam între alte două sau trei subiecte — dintre care pe unul regret mult că nu-l pot trata în acest an : despre «influenţa literaturilor străine în istoria literaturii franceze» —, deci marele avantaj al acestei teme este de a avea în acelaşi timp caracter critic, dogmatic şi istoric. Aţi remarcat, desigur, că vom găsi pe parcurs ocazia de a trasa o istorie sumară a criticii în Franţa şi că această istorie nu există încă pînă acum, ceea ce pare destul de bizar, avînd în vedere rolul pe care l-a avut critica în istoria literaturii franceze. În afară de asta, ca o aplicare sau verificare a metodei noastre, vom schiţa, de asemenea, istoria tragediei clasice, cea a oratoriei de amvon şi a poeziei lirice contemporane şi, în sfîrşit, cea a romanului francez, şi mai adaug că schiţîndu-le din punctul de vedere al evoluţiei nu se poate să nu facem cîteva mici descoperiri.

Cît despre concluziile generale ale cursului, am spus şi repet că, avînd înaintea mea un an întreg pentru a mă gîndi împreună cu dumneavoastră la ele, le las cu multă plăcere să mai plutească o vreme în incertitudine. Totuşi, fără a mă angaja cu ceva, nu mă pot abţine să spun că nu am ajunge nicăieri dacă nu am obţine din toate acestea nimic util pentru soluţionarea sau punerea unor probleme foarte generale şi foarte importante, dintre care vreau să vă indic vreo două-trei în încheiere :

1 Care este obiectul artei, în general, şi, în special al artei de a scrie ? Conţine în sine imboldul iniţial ? Conţine în sine mai cu seamă finalitatea sau scopul ? Din moment ce se serveşte de «cuvinte», iar cuvintele sînt nişte «sunete» şi ele traduc sau mai degrabă evocă «imagini», nu cumva teoreticienii «artei pentru artă» au poate dreptate ? Dar dacă aceste «cuvinte» exprimă totodată «idei» sau «sentimente», pot fi oare tratate aşa cum se procedează cu «formele» sau «culorile» ? Şi, dacă limbajul formează, desigur, una din legăturile cele mai strînse şi cele mai puternice ale societăţii omeneşti, arta poate fi despărţită de viaţa socială ? La toate aceste întrebări vom găsi, fără îndoială, un răspuns dacă, repet, nu vom fi dat greş.

2 Vom lua în acelaşi timp lecţii de metodă, căci ne întrebăm : este oare critica o «ştiinţă» ? Problema e litigioasă ; cît despre mine, nu cred ca ea să-şi poată atribui acest nume şi — pentru motive pe care vi le voi înfăţişa — nici nu cred să aibă vreun avantaj dacă şi-l atribuie. Dar sper, în orice caz, să ne convingem de faptul că, fără a fi o «ştiinţă», critica îşi are «metodele» ei şi că, prin urmare, judecăţile emise asupra operelor provin dintr-o sursă superioară capriciului şi fanteziei. Poeţii şi romancierii nu vor să fie de acord cu acest fapt pentru că, într-adevăr, dacă autorul piesei *Cromwell* sau autorul romanului *Volupté [Voluptate]* reuşesc să facă critică, atunci ei aduc în critică acea concepţie artistică în virtutea căreia sînt ro-

mancieri şi poeţi. Înseamnă că m-am înşelat dacă nu reuşim să stabilim, împotriva lor, că există critică şi critică şi că, dacă critica lor a fost şi va fi mereu personală, nu e un motiv ca şi critica noastră să fie la fel, noi care nu ne lăudăm că facem versuri sau romane, ci doar estetică sau istorie, încercînd să stabilim, pe o bază solidă, o ordine şi o ierarhie printre producţiile poeţilor şi ale romancierilor.

3 Va trebui să ajungem şi aici. Clasificatorii sînt luaţi în bătaie de joc şi mai ales astăzi nu lipseşte mult ca truda lor să fie considerată la fel de sterilă ca şi cea de a bate apa în piuă sau de a colecţiona timbre. Sînt luaţi în rîs şi cei care «compară» pe Corneille cu Racine, pe Lamartine cu Hugo, pe Balzac cu George Sand, şi, deşi e cam veche, mi se pare că gluma este mereu reuşită. Ce mi se pare totuşi curios este că cei care îşi bat joc sînt tot cei care celebrează cu elocvenţă descoperirile şi cuceririle contemporane ale anatomiei «comparate», ale fiziologiei «comparate», ale filologiei «comparate» şi nu mai ştiu ce. Dacă s-ar sili să cugete mai mult, şi-ar da seama fără îndoială că, dacă e interesant să compari ornitorincul cu cangurul, aceleaşi motive, absolut aceleaşi, venind din nevoia de a cunoaşte, şi de a cunoaşte mai bine, de a compara, fac deopotrivă interesantă sau, mai degrabă, necesară compararea dramei lui Shakespeare cu tragedia lui Racine sau a lirismului lui Byron cu cel al lui Victor Hugo.

Sau, mai general, ceea ce ar vedea ei poate atunci e faptul că scopul final al oricărei ştiinţe din lume este de a clasifica, într-o ordine din ce în ce mai asemănătoare cu însăşi ordinea naturii, lucrurile care constituie obiectul cercetărilor sale. Istoria naturală ne oferă un admirabil exemplu în care se poate spune cu siguranţă că, de la Linné la Cuvier, de la Cuvier la Darwin, de la Darwin la Haeckel, fiecare progres al ştiinţei este un progres sau o schimbare în clasificare. Din «confuză» şi «vagă» devenind «sistematică», din «sistematică» devenind «naturală», din «naturală» devenind «genealogică», clasificarea ea însăşi prin chiar progresul său, a transformat ştiinţele naturii şi ale vieţii. Acelaşi lucru se va întîmpla şi se întîmplă de pe acum cu critica, şi fără să insist astăzi asupra acestui lucru spun că, dacă asta ar fi singura concluzie la care ar trebui să ajungem, ea e destul de importantă, şi veţi fi de acord cu mine că nu vom fi ostenit degeaba şi nu vom fi pierdut nici timpul.

9 noiembrie 1889

INTRODUCERE

Evoluţia criticii în Franţa de la Renaştere pînă în prezent

Lecţia I

De la Du Bellay pînă la Malherbe 1550—1610

Importanţa criticii în istoria literaturii franceze. Originile criticii moderne : critica filologică şi trezirea individualismului. *Défense et illustration de la langue française [Apărarea şi valorificarea limbii franceze]* de Joachim Du Bellay. Defectele şi calităţile cărţii. Originile clasicismului. *Poetica* lui Scaliger. Despre caracterul criticii lui Scaliger. Înlocuirea modelelor greceşti cu modelele latine. Opusculele despre poetică ale lui Ronsard. *Art poétique [Arta poetică]* a lui Vauquelin de La Fresnaye. Tendinţa generală a criticii în secolul al XVI-lea.

Domnilor,

Există o părere destul de răspîndită — fiind efectiv liniştitoare pentru cei pe care critica îi supără şi-i deranjează —, anume că, în general, critica nu ar putea avea o influenţă prea mare asupra orientării sau destinului literaturilor ; dacă prin asta se înţelege că, incapabilă să creeze talentul, critica este şi mai neputincioasă în ceea ce priveşte naşterea geniului, desigur, părerea e justă. Dar dacă s-ar zice — cum mă tem că se întîmplă — că o literatură modernă s-ar fi putut dezvolta sau s-a dezvoltat în afară şi independent de orice tutelă sau orice acţiune a criticii, nu ar fi drept ; în afară de dovada pe care la nevoie ar furniza-o literatura germană a secolului al XIX-lea, izvorîtă, ca să spun aşa, în întregime din Lessing, nu cunosc o alta mai bună, mai evidentă, mai de neclintit decît cea oferită de istoria criticii în Franţa de la origini şi pînă în zilele noastre.

De trei sute de ani şi poate chiar mai mult, critica este cu adevărat sufletul literaturii franceze. De la Ronsard pînă în zilele noastre, nu s-ar putea cita o revoluţie a literaturii sau a gustului la noi, care să nu aibă drept origine şi ghid o evoluţie a criticii. Pînă şi poeţii — Ronsard însuşi, Malherbe, Boileau, Voltaire Chateaubriand, Hugo —, pentru a pregăti izbînda ideilor lor, au consimţit să devină critici. Iar în ce priveşte doctrinele sau reformele lor numai critica — care le-a dat, ca să spun aşa, autoritatea dezinteresului său şi le-a propagat — a avut puterea de a le face trainice. Hugo a scris *Prefaţa* la *Cromwell*, dar nu ea a cîştigat bătălia romantică, nici măcar *Hernani*, aceasta au făcut-o *Tableau de la poésie française au XVIe siècle [Tabloul poeziei franceze în secolul al XVI-lea]*, Sainte-Beuve şi critica de la *Le Globe*.

De aceea, literatura noastră este singura dintre toate literaturile moderne în care critica are cu adevărat, de la originea ei, nu spun o tradiţie, pentru că tradiţia şi-a schimbat-o de mai multe ori, după cum am observat, ci o istorie neîntreruptă ; şi poate veţi considera că observaţia aceasta nu e inutilă.

Căci au fost critici în Anglia, în Germania, şi numele lui Pope, Johnson, Gottsched, Lessing sau Herder, la fel ca cele ale lui Boileau sau La Harpe, au devenit nume europene. Aşadar, puteţi prefera, dacă vreţi, *Essay on criticism [Eseu despre critică]* operei *Art poétique [Arta poetică]* a lui Boileau.

Puteți afirma că la nevoie ați da pe Marmontel în întregime și pe deasupra și pe La Harpe pentru *Laocoon* sau *Dramaturgia de la Hamburg*, tîrg în care, de altfel, v-ați păcăli. Dar dacă Pope și Lessing nu sînt niște izolați, sînt cel puțin niște excepții în cadrul literaturii sau limbii lor ; nicăieri decît în Franța nu veți găsi un asemenea corp de doctrine literare — lucru fie admis, fie contestat de toată lumea, nu contează, nu aceasta este problema — un corp complet, un corp întreg cu o teorie generală a stilului, cu o estetică a genurilor, cu reguli, cu legi. Nu veți mai găsi în nici o altă literatură douăzeci de scriitori, unul la o generație, care să-și fi transmis misiunea cînd de a-l menține pe poet la o riguroasă respectare a regulilor, cînd de a-l împinge, dacă nu să le violeze, cel puțin să le depășească.

Și totuși nu în Franța, ci în Italia a luat naștere critica modernă, în secolul al XV-lea, sub influența unor cauze diverse, prea multe pentru a fi studiate în detaliu și dintre care nu voi reține decît două principale, pentru a vă spune cîteva cuvinte despre ele.

Prima cauză, cea mai exterioară, dacă mă pot exprima astfel, dar nu și cea mai puțin activă, a fost necesitatea pentru oamenii Renașterii de a recunoaște și de a se orienta printre valorile confuze ale antichității regăsite. Nu e nevoie să insistăm aici — oricît am stima literaturile antice, ele nu sînt în întregimea lor de aceeași valoare, de aceeași calitate sau de aceeași puritate. *Alexandra* a lui Lycophron nu valorează fără îndoială cît *Odiseea* lui Homer, iar *Răpirea Proserpinei* nu ar putea fi pusă în rînd cu *Eneida*. Barbarii din nord, galii din Germania, velșii sau teutonii puteau să facă asemenea confuzii, dar nu și italienii, cei din vremea Renașterii, contemporanii unor maeștri ca Da Vinci, Correggio, Tiziano. Înainte de toate, și mai

ales înainte de a alege modelele de imitat, trebuia făcut inventarul acestora, trebuia stabilit după ce semne vor fi recunoscute drept modele, trebuia, în sfîrșit, dacă cineva voia să le reproducă el însuși, să înceapă prin a le studia, a le analiza și a le defini structura. Aceasta însemna să se facă critica filologică, bază necesară, bază indispensabilă încă și astăzi a criticii literare, ale cărei procedee sau metode s-au putut perfecționa de atunci, dar al cărei obiect a rămas același. Ea nu acoperă întru totul sfera noțiunii de critică literară, dar fără ea nu există critică literară, astăzi, ca și atunci, cine o ignoră poate evita reproșul de «pedantism», dar riscă să nu fie decît un amator, un diletant, un tip care se amuză.

O altă cauză, mai ascunsă, este cea pe care o semnalează Burckhardt — în cartea sa prost scrisă, și încă și mai prost tradusă, dar, de altfel, atît de savantă, atît de «sugestivă», despre *Cultura Renașterii în Italia* —, este vorba de ceea ce a numit el «deșteptarea personalității» :

Într-adevăr, omul evului mediu, înainte de a fi el însuși, era o parte a castei sau a corporației sale, nu era întotdeauna stăpîn pe persoana sa și era și mai puțin stăpîn pe acțiunile sau gîndirea sa. De aceea literatura evului mediu privită în ansamblul ei — Dante și Petrarca constituind excepții, ca fiind primii dintre moderni — este impersonală, universală și anonimă. Vreau să spun că nimic nu seamănă cu o epopee decît o altă epopee, *Chanson de Roland [Cîntecul lui Roland]* cu poemul *Aliscans*, un mister cu un alt mister și un truver cu un alt truver, Thibaut de Champagne cu Quesne de Béthune sau castelanul de Coucy. Din lipsă de personalitate, nici naționalitatea unui autor nu transpare în operă. Noi avem «misterele» noastre, germanii le au pe ale lor, italienii de asemenea, și toate se aseamănă ; dacă n-ar exista diversitatea limbilor,

am putea pune la încercare critica, cerîndu-i să definească țara de origine a fiecăruia. Dar, începînd tocmai din Renaștere, naționalitățile devin conștiente de sine, iar individul se emancipează. De acum înainte, în opera sa, fie ea poem sau tablou, artistul are pretenția de a pune ceva din el însuși, monograma, însemnul său, semnătura, amprenta sa, și prin asta, foarte departe de pioșii «cioplitori de imagini», a căror subtilă daltă a făurit catedralele noastre, sau de acei «primitivi» care făceau din tablourile lor, cum spuneam deunăzi, o cale spre mîntuire, artistul modern pretinde că orientează spre el însuși interesul sau curiozitatea stîrnită de opera sa. Setea de glorie — «perpetuandi nominis desiderium» [1], după expresia lui Boccaccio, «lo gran disio dell' eccellenza» [2], după expresia lui Dante — a intrat pentru totdeauna în sufletul pictorului sau al poetului.

Dar în felul acesta artistul devine răspunzător prin opera și persoana sa față de toți cei cărora le-a luat partea lor de glorie spre a și-o rotunji pe a sa. Toți cei pe care îi depășește și îi lipsește astfel inevitabil de speranțe, de reputație sau notorietate devin rivalii săi, invidioșii și deci criticii săi. Intențiile sale schimbîndu-și natura, și-au schimbat și jurisdicția. «Eul» artistului, încercînd să încalce eul altora, îl irită și îl provoacă la represalii. Acum nu i se mai iartă defectele în numele calităților, ci, dimpotrivă, calitățile se pierd oarecum printre defecte. Nu încape îndoială că asta este una din originile criticii moderne, dacă s-a înțeles bine, din cartea lui Burckhardt, raportul care leagă acești trei termeni între ei : «spiritul critic», «setea de glorie» și «deșteptarea» sau «dezvoltarea personalității». Aș dori-o mai demnă, dar îmi amintesc că

[1] «Dorința de a-ți eterniza numele».
[2] «Marea dorință de perfecțiune».

s-a spus atît de mult că la originea tuturor puterilor stau «lucruri care te fac să te cutremuri».

Să ne grăbim deci să adăugăm că, trecînd din Italia în Franța, critica avea să-și părăsească cu rapiditate deopotrivă caracterul de erudiție pedantă și virulență satirică, fără să devină de îndată estetică sau filosofică, dar critică literară propriu-zisă. Fără să fie încă destul de indiferenți în chestiunile personale și permițîndu-și curioase violențe între ei sau împotriva victimelor lor, criticii noștri aveau să dea prioritate în opera lor problemelor de principiu sau de doctrină. Desigur, nu renunțau la etalarea unei erudiții de care erau mîndri, dar aveau să dea chiar și acestei erudiții ceva din aerul specific Curții sau lumii.

Ar trebui să arătăm aceste lucruri dacă am face istoria criticii. Dar, așa cum v-am spus, nu ne propunem decît să-i trasăm cele mai generale linii ; iată de ce din această primă perioadă vreau să rețin, între multe altele, doar trei opere ca să vă vorbesc despre ele. Acestea sînt : *Défense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay, care a apărut în 1550, *Poetica* lui Scaliger, lucrare a cărei primă ediție e datată din 1561 și, în sfîrșit, *Art poétique* a lui Vauquelin de La Fresnaye, care a apărut abia în 1605, dar despre care știm că a fost terminată în 1590.

Nu știu dacă, din prea mare încredere în Sainte-Beuve și în alți cîțiva, nu s-au exagerat cumva meritele manifestului *Défense et illustration de la langue française.* «Toate tendințele spiritului francez, toate progresele pe care poezia avea să le mai facă sînt exprimate în acest manifest» — a spus Désiré Nisard și a adăugat : «Sînt primele pagini în care critica literară este elocventă». Ca răspuns la acest entuziasm, trebuie să remarcăm mai întîi în cartea sau broșura lui Du Bellay, recunoscîndu-i de altfel, o anume noblețe a ideilor și reale calități de

vervă și de imaginație, că ea rămîne totuși afectată de două lipsuri grave : este o carte de tinerețe și este o carte a secolului al XVI-lea.

O consider o carte de tinerețe — îngăduiți-mi să v-o spun —, este o carte în care vorbele sînt mai mari decît faptele, disproporționate cu interesul faptelor, iar înseși faptele sînt tratate fără a se ține seama de multitudinea raporturilor pe care le au cu alte fapte. Am spus ; este o carte din secolul al XVI-lea — nici una din cele cunoscute de mine, nici cartea lui Rabelais, nici cartea lui Montaigne nu contrazic această observație —, este o carte oarecum pedantă, în care problemele, dacă nu mai sînt rezolvate prin autoritatea lui Aristotel, ca în evul mediu, sînt rezolvate prin cea a lui Platon sau Cicero, la nevoie a lui Macrobiu sau Aulus Gellius ; este o carte confuză, al cărei plan nu-l observi decît dacă îl introduci tu însuți, este mai ales o carte în care abundă contradicții de toate felurile. În realitate, pe vremea lui Du Bellay, noi abia începeam să învățăm a gîndi și dacă anticii au fost vreodată tratați cu un respect superstițios, asta s-a petrecut în secolul al XVI-lea, și nu în secolul al XVII-lea. *Défense et illustration de la langue française* ne poate servi ca un memorabil exemplu.

În ce privește ideea manifestului sau a cărții, eliberată de contradicțiile în care se încurcă și de pasajele parazitare care o înăbușe pe alocuri, mi se pare destul de clară. Este vorba de a egala prestigiul limbii franceze cu cel al limbilor greacă și latină. Și în acest scop, rupînd complet cu tradiția evului mediu, Du Bellay ne propune să imităm pe greci și romani, în loc de a continua să ne tîrîm pe vechiul făgaș galic.

Asta este tot ce găsesc aici în materie de «idei», căci nu pot numi astfel niște vagi presentimente din care, dacă unele s-au realizat mai tîrziu, o

bună jumătate aveau să fie dezmințite de evenimente. Să nu ne încredem în cei numiți precursori : «ideile», în istoria literară ca și aiurea, aparțin celor care le-au dezvoltat consecințele, și numai lor. Dacă Du Bellay, de exemplu, a sfătuit pe poeții contemporani lui «să restituie tragediilor și comediilor vechea lor demnitate», îi vom atribui oare meritul, dacă nu de a fi deschis, cel puțin de a fi indicat calea unui Corneille, unui Molière sau unui Racine ? Ar trebui atunci să-l facem răspunzător, din cauza capitolului său despre *Long poème françoys [Poemul lung francez]*, pentru toate pretinsele epopei ale veacului său și cele pe care, de la Ronsard pînă la Thomas, de la *Franciade [Franciada]* pînă *la Pétréide [Petreida]*, aveau să le producă secolul următor și secolul al XVIII-lea. De asemenea ar trebui să-l facem răspunzător de acea revărsare de «sonete» amoroase sau galante, de «odele» așa-zis horațiene sau pindarice, de «eglogele» după modelul lui Teocrit și al lui Vergiliu... Fapt e că, întrucît anticii ne-au lăsat moștenire «epopei» sau «egloge», Du Bellay recomandă imitarea lor, așa cum ar fi recomandat imitarea «romanelor» dacă antichitatea le-ar fi cunoscut. Sînt de acord să recunosc finețea gustului său atunci cînd preferă satira lui Horațiu fanteziilor incoerente ale lui Marot. Dar, încă o dată, nu pot considera că ar fi avut idei pentru că a dat sfaturi atît de vagi, precepte atît de generale, speranțe atît de nejustificate.

Cum ideile lui Du Bellay sînt puține și inconsistente, ne-ar fi foarte ușor să arătăm acum — dacă am vrea — slăbiciunea și neajunsurile mijloacelor pe care le propune pentru realizarea acestor idei. În ce privește alegerea modelelor de imitat, admirația lui tumultuoasă amestecă uneori prea mult grecii și romanii și chiar italienii Renașterii, cărora li se adaugă pe undeva nu știu ce «Hespagnols». Cît

despre mijloacele indicate pentru «îmbogățirea» sau «înnobilarea» limbii, pentru creșterea și amplificarea ei, am fi dorit să fie mai precise decît veșnica expresie «imitare», la care îl vedem mereu revenind fără să-i definească altfel obiectul și limitele decît prin metafora atît de des citată, și anume, că nu trebuie să-i «imiți» în mod plat pe antici, ci «să ți-i transformi în sînge și hrană». Dar cum poți reuși acest lucru? Iată ce a neglijat să ne spună, deși era singurul lucru cu adevărat important pentru noi.

Acestea fiind spuse, nici o critică nu ar putea să ascundă — și eu nu am intenția s-o fac — faptul că la vremea sa *Défense et illustration de la langue française* a avut un mare ecou. Se poate chiar spune, într-un anume sens, că efectele sale s-au propagat pînă la noi, dacă acea imitație ușor superstițioasă a anticilor, pe care o propovăduiește, a devenit fondul spiritului clasic. Prin manifestul lui Du Bellay, Pleiada și după ea toată poezia franceză au rupt pentru două secole cu tradiția evului mediu, chiar cu tradiția lui Villon și a lui Marot, și, în treacăt fie supus, nimic nu-i mai naiv și mai zadarnic decît să deplîngi această situație de vreme ce tradiția era de mult epuizată, de vreme ce n-ar mai fi putut da nimic, de vreme ce murise de mult. După cum vă spuneam, poezia franceză a fost scoasă de pe făgașul în care se tîra lamentabil de aproape două secole și, avînd ca țintă întrecerea cu anticii, i s-a deschis calea spre înălțimi pe care ea singură nu le-ar fi atins niciodată.

Dar nu se poate ascunde că, propunînd imitarea anticilor chiar în locul imitării naturii și avînd ca deviză supărătorul :

«Rien ne nous plaît hors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire» [1],

[1] Nu ne place nimic, în afară
De ceea ce displace plebei vulgare»,

Pleiada a adîncit prea mult la noi abisul care separă pretutindeni literatura de viața națională, și a dat astfel «clasicismului» în Franța un caracter mai savant, mai afectat și mai artificial decît poate oriunde în altă parte. Luați notă, cu această ocazie, de greșeala sau confuzia lui Malherbe și a lui Boileau, care, lovind în Ronsard și în Pleiadă, nu au făcut altceva decît să-i urmeze pe acești «reformatori», judecați de ei atît de aspru.

În această vreme, pe cînd Du Bellay, cu ambiția tinereții, alcătuia, cu experiența sa prea săracă, o poetică neclară încă, poetica lui Aristotel se răspîndea în Franța prin intermediul comentatorilor italieni. În lecțiile domnului Egger asupra *Elenismului în Franța*, veți găsi detalii despre Robortelli, Lombardus și Vettori. Dacă nu adaug pe Castelvetro acestor nume e pentru că parafraza sa e posterioară *Poeticei* lui Scaliger, apărută pentru prima dată în 1561, și pentru a măsura aproximativ influența acesteia mi-ar fi de ajuns să iau în mînă cea de-a «patra» ediție : Julii Caesaris / Scaligeri / / a Burden / viri clarissimi / POETICES LIBRI SEPTEM / In Bibliopolio Commeliniano / 1607 (a lui Iulius Caesar Scaliger din Burden bărbatul de seamă, *Poetică*, în șapte cărți. În librăria lui Commelinianus, 1607).

Poetica lui Scaliger se împarte în șapte cărți, care poartă titlurile de *Historicus, Hyle, Idoea, Parasceve, Criticus, Hypercriticus* și *Epinomis*, titluri, după cum vedeți, grăitoare, cu excepția ultimului, care, de fapt, nu este decît o reminiscență din Platon, titluri a căror gradație — de la *materie* la *subiect* și de la *subiect* la *forma* operei poetice — indică destul de bine obiectul și planul întregii lucrări. Opera, fiind postumă, este destul de evident că Scaliger nu a avut răgazul s-o pună la punct. Cartea însă e cu atît mai semnificativă, însemnările abia prelucrate, în care surprindem

procedeele de lucru ale retorului, sînt cu atît mai interesante în dezordinea lor ; aici antichitatea este cu adevărat disecată. Scaliger alege «extrase» din literaturile antice, așa cum s-ar putea face pentru un dicționar, și le clasează conform cu un plan al său. Dacă nimic nu e mai plicticos de citit, nimic nu ne poate confirma mai bine ideea pe care ne-o facem despre critica secolului al XVI-lea.

Succesul cărții nu e greu de explicat. Dacă se simțea nevoia unui aspect nou, după Du Bellay, acesta era precizia în entuziasm, iar Scaliger în *Poetica* dă definiții exacte, e un clasificator ingenios, și, în sfîrșit, dacă pot risca și acest barbarism, un neobosit comparatist. Exemple de comparații, clasificări, definiții, iată toată *Poetica* sa ; antichitatea desfăcută în fragmente, cum spuneam, descompusă în cele mai mici părți, iar întreaga substanță a poeziei ordonată sistematic. Ce e tragedia ? Ce e comedia ? Ce este o figură de stil ? Sinecdoca sau metonimia ? Pe cine și de ce trebuie să preferăm : pe Plaut sau pe Terențiu ? Pe Vergiliu sau pe Homer ? Și, dacă acestea sînt problemele dezbătute în întreaga critică a lui Scaliger, fără îndoială există în critică și alte probleme mai importante și mai interesante, dar care nu puteau fi studiate cu folos decît după rezolvarea celor dintîi. Cît despre modul în care el însuși le tratează, cîteva citate vă vor da o idee. Iată, de pildă, definiția tragediei :

«Tragoedia, sicut et comoedia, in exemplis vitae humanae confirmata, tribus ab illa differt : personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu. In illa, e bagis sumpti Chremetes, Davi, Thaïdes loco humili ; initia turbatiuscula ; fines laeti ; sermo de medio sumptus. In tragoedia reges, principes, ex urbibus, arcibus, castris, principia sedatiora ; exitus horribilis ; oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa ; tota facies anxia : metus, minae, exilia, mortes.» [1]

[1] «Tragedia, care, ca și comedia, își ar modelul în existența umană, diferă totuși de comedie prin trei lucruri : prin condiția personajelor, prin nivelul destinelor și al acțiunilor și prin final. În comedie, Chremes, Davus, Thaïs nu sînt altceva decît servitori, de origine umilă; începutul e furtunos ; finalul e vesel ; vorbirea e cea a poporului de rînd. În tragedie avem a face cu regi și prinți din orașe, castele sau tabere militare ; începutul e calm ; sfîrșitul e înfiorător ; vorbirea e serioasă, aleasă, complet opusă celei vulgare ; întreaga desfășurare e chinuitoare : spaime, primejdii, exiluri, moarte.»

Nimic mai precis sau chiar mai sec decît această definiție. Dar în același timp nimic mai conform cu ce vă semnalăm drept caracteristica deosebită a criticii secolului al XVI-lea. Acești critici vor să se lămurească. Caută deci cauzele impresiei lor în calitățile aparente și exterioare ale operelor. Impresia însăși e o sumă ale cărei elemente se presupune că sînt cuprinse în mod necesar în opera care o produce. Criticii încearcă să le determine și fiecare dintre aceste elemente, odată recunoscut, constituie o trăsătură a definiției date genului.

Tragedia produce asupra noastră o impresie de măreție, fast și splendoare din cauză că eroii sînt prinți sau regi «ex urbibus, arcibus, castris sumpti» —, ca Eteocle, Polinice, Agamemnon și Clitemnestra, Coriolan și Caton. Ea produce asupra noastră o impresie de teroare sau de angoasă pentru că în tragedie catastrofa este înspăimîntătoare — «exitus horribilis» — și, cum toată acțiunea tinde spre catastrofă, împărtășește din grozăvia ei — «tota facies anxia, metus, minae, exilia, mortes». Și, în sfîrșit, tragedia produce asupra noastră o anume impresie de demnitate, de noblețe și de poezie pentru că limbajul ei nu este cel al conversației obișnuite, ci e un limbaj ales, căutat, nobil și poetic chiar prin rara sa întrebuințare — «oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa». Nu este oare evidentă consecința care decurge de aici ? Vrînd să producem aceleași efecte, vom recurge la aceleași mijloace, și dacă ele nu reprezintă tragedia în toată complexitatea sa, nu-i vor alcătui cel puțin liniile generale necesare — sau, cu alte cuvinte, definiția ? Rolurile principale ale tragediei le vor

deține regii sau eroii, evenimentele cuprinse în ea vor privi destinul imperiilor, și ea se va sfîrși cu vărsare de sînge.

Regăsim aceleași calități și, evident, aceleași invenții în clasificarea figurilor de stil pe care o dă *Poetica* :

«Figuras quidem ante nos ad certam speciem nemo deduxit...» [1]

Fără îndoială, pentru această afirmație, i se poate reproșa lui Scaliger lipsa de modestie, dar el spune adevărul. Se pare că el a clasificat primul figurile de stil, cărora vechii retori le-au distins mai puțin bine diversele specii ; și definițiile consacrate, care au trecut apoi în toate «manualele», provin din *Poetica* sa.

«Significatur aut id quod est, aut contrarium. Si id quod est, aut aeque, aut plus, aut minus, aut aliter, quippe aut unam rem pluribus verbis, aut plures uno. Contrarium significatur ut per *antiphrasin*, aeque ut per *tractationem* :» [2]

Aceasta înseamnă ceea ce numim noi astăzi «dezvoltare» sau «amplificare».

«plus [significatur] ut per *hyperbolen*, minus ut per *detractionen* :» [3]

Aceasta înseamnă ceea ce numim astăzi cînd «litotă», cînd «suspensie».

«...Va, je ne te hais point,» [1]

---

[1] «Intr-adevăr, nimeni înaintea mea nu a introdus figurile de stil într-o anumită categorie...»

[2] «Se exprimă sau ceea ce este, sau contrariul. Dacă [se exprimă] ceea ce este, [e] sau egal, sau mai mult sau mai puțin, sau altfel, pentru că un singur lucru [se poate exprima] prin mai multe cuvinte, iar mai multe lucruri se pot exprima printr-un singur cuvînt. Contrariul se exprimă sau prin ironie sau prin dezvoltare.»

[3] «mai multul [se exprimă] prin hiperbolă ; mai puținul, prin critică :»

[1] «Nu te urăsc eu, lasă»
(Corneille, Teatru, Cidul. Clasicii literaturii universale, trad. Șt O. Iosif. Editura de stat pentru literatură și artă, București, act. III, sc. 4, p. 102).

spune Chimène lui Rodrigue, iar Agrippina, în *Britannicus* :

«Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus
Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus.» [2]

«Aliter [significatur] ut per *allegoriam* ; pluribus una res, ut *periphrasi*, pluris uno verbo, ut *collectione*, eques pro equitatu...»[3]

Da, repet, această muncă este fără îndoială ingrată, dar trebuie făcută și, la urma urmei, nici în zilele noastre nu se poate ascunde faptul că aceste distincții făcute cu mai multă sau mai puțină finețe și exprimate mai mult sau mai puțin fericit rămîn baza și condiția aprecierii stilurilor. Motivul e simplu ,adică nu, nu e simplu, e chiar complex, dar vreau să spun că e ușor de descoperit faptul că toate aceste figuri de stil exprimă raporturile secrete ale vorbirii cu gîndirea ; că metafora e procedeul natural de valorificare sau de îmbogățire a limbajului și că în sfîrșit, o hiperbolă sau o litotă, care diferențiază complet nuanțele aceluiași sentiment sau ale aceleiași idei, nu țin doar de retorică, ele țin și de psihologie.

Acestea sînt și motivele care i-au permis lui Scaliger să compare poeții cu o precizie cu totul nouă și să introducă astfel în critică o subtilitate a analizei fără precedent. Iată-l mai degrabă comparînd pe Homer sau pe Teocrit cu Vergiliu :

«Homeri epitheta saepe frigida, aut puerilia, aut locis inepta. Quid enim covenit Achilli flenti ποδας ωκυς? Quod si noster poeta — este vorba de Vergiliu — *patrem* vocat Aeneam in multis locis ,id eo modo facit quod... Aeneas Romanorum principium esset :

---

[2] «Pe acești Seneca, Burus, ce astăzi parc-ar vrea...
Dar pe atuncea Roma adînc îi prețuia.»
(Racine. Teatru, Britannicus, Clasicii literaturii universale, trad. de Dinu Bondi și Radu Popescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, ac. IV, sc. 2, p. 221).

[3] «Diferitul [se exprimă] prin alegorie ; un singur lucru [compus] din mai multe, prin perifrază ; mai multe lucruri într-un singur cuvînt, prin nume colectiv, călăreț în loc de cavalerie...»

At pater Aeneas, Romanae stirpis origo...

Praeterea, quum in Augusti gratiam conderet illud opus, voluit ejus quoque acta attingere... At eum scimus ejusmodi cognomen ascisvisse sibi. Legimus enim in numismate quod habemus : AUGUSTUS PATER...» [1]

Dar veți găsi în *Poetica* atîtea exemple care, extrase de aici, ar forma un întreg comentariu al *Eneidei* sau al *Bucolicelor*...

Mult mai interesante decît detaliile acestor comparații sînt scopul către care tind ele și spiritul care le animă : *Poetica* lui Scaliger încearcă hotărît să substituie modelelor grecești pe cele latine ; și, cum în parte a și reușit s-o facă, vedeți care este locul acestei lucrări, astăzi poate destul de uitată, în istoria criticii moderne.

Poeți sau prozatori, scriitorii noștri din prima parte a secolului al XVI-lea își luaseră modelele mai ales din literatura greacă, în special poeții Pleiadei, dacă nu Du Bellay, cel puțin Ronsard și Baïf. Cred că alexandrinii îi seduseseră datorită, mai cu seamă, unei anumite legături cu italienii, datorită unei anumite căutări, unei anumite afectări în gîndire, unui anume rafinament pe care le au în comun, la o distanță de douăsprezece sau cincisprezece secole, cu Petrarca și, mai ales, cu «petrarchiștii». Dar, începînd cu Scaliger, educația și cultura, fără a înceta cu totul să fie colorate cu puțină greacă, devin eminamente și în curînd aproape exclusiv latine. Pentru a vă da seama de acest fapt, comparați pe Montaigne cu Rabelais și orientarea obișnuită a lui Malherbe cu cea a lui

[1] «Epitelele lui Homer sînt adesea inutile, copilărești sau absude în anumite pasaje. Cum i se poate potrivi lui Ahile cînd plînge [epitetul] „iute de picior" ? Fiindcă dacă poetul nostru — e vorba de Vergiliu — îl numește pe Enea tată în multe pasaje, face acest lucru într-un asemenea mod că... Enea pare a fi începutul romanilor :

Dar tatăl Enea, obîrșia neamului roman...

In plus, deoarece zămislea acea operă în onoarea lui Augustus, a vrut să se refere chiar și la faptele lui... Dar știu că el adoptase un astfel de titlu, pentru că citim pe monezile care au rămas : TATĂL AUGUSTUS...»

Ronsard. Dacă cele întîmplate înseamnă un bine sau un rău, nu e aici locul și nu avem nici timpul necesar să analizăm. Ar fi nevoie de prea multe delimitări și n-aș îndrăzni să afirm că latinii îmi par, în general, niște modele mai sănătoase decît grecii, dacă nu aș adăuga imediat că din acest exclusivism a rezultat o nouă limitare a idealului clasic.

Influența lui Scaliger și a *Poeticii* sale s-a extins, de altfel, pînă la înșiși poeții Pleiadei, și în acest sens e destul să compari *Défense et illustration de la langue française* cu *Abrégé de l'art poétique [Compediu de artă poetică]* sau cu «prefețele» lui Ronsard la *Franciade*, apărute vreo vreo zece ani după considerabilul volum al lui Scaliger. Dacă în prima «prefață» la *Franciade* Ronsard se scuză — căci aceasta este într-adevăr o scuză — «de a fi luat ca model al operei sale mai degrabă naiva facilitate a lui Homer decît neobișnuita strădanie a lui Vergiliu», cu toate astea, el pare să le acorde amîndurora aceeași prețuire ; dar în a doua prefață, «privind poemul eroic», numele lui Homer abia e pronunțat, în timp ce, dimpotrivă, toate exemplele și toate citatele pe care le dă în sprijinul afirmațiilor sale sînt extrase din Vergiliu.

Pe lîngă asta el însuși o spune în termeni proprii : «Sînt sigur că invidioșii vor cîrti cum că îl citez pe Vergiliu mai des decît pe Homer, care era maestrul și patronul său, dar am făcut-o dinadins, știind bine că francezii noștri îl cunosc mai bine pe Vergiliu decît pe Homer și alți autori greci». Explicația sau justificarea nu contează în sine, aici ne interesează numai latinizarea culturii, cum spuneam mai înainte. Limba greacă a încetat să mai aibă acum prestigiul pe care-l avea în ochii primelor generații ale secolului al XVI-lea. În

cincizeci sau o sută de ani se vor putea recunoaşte, se vor putea deosebi aproape fără greş între scriitorii noştri aceia care vor şti greceşte : Racine, Fénelon, Chénier, de cei care nu vor mai şti decît latina : Corneille, Bossuet, Voltaire, ei înşişi foarte deosebiţi de cei care nu vor fi ştiut decît franceza. Şi astfel, prin intermediul lui Scaliger, autoritatea *Epistolei către Pisoni* în materie de poetică începe, pentru moment, să se substituie autorităţii *Poeticii* lui Aristotel.

Art poétique a lui Vauquelin de La Fresnaye ne poate sluji drept dovadă, acesta fiind, de fapt, principalul interes pe care-l prezintă astăzi. Elaborată, cum am spus, în 1590, dar apărută prima oară abia în 1605, ea nu a exercitat o influenţă prea evidentă sau uşor de recunoscut asupra epocii sale. Dezorganizarea, confuzia, repetările şi contradicţiile fac ca lectura ei să fie nu penibilă, dacă vreţi, dar cel puţin plicticoasă, chiar dacă se găsesc aici cîteva versuri plăcute, de o inspiraţie destul de facilă şi de obicei prozaică. Se poate considera, în schimb, că ea rezumă poetica Pleiadei, marcînd astfel o ultimă dată a mişcării inaugurate, cu treizeci de ani mai înainte, de manifestul *Défense et illustration de la langue française*. Veţi găsi în această privinţă, ca şi în multe altele, indicaţii utile într-o ediţie din 1885 a lucrării *Art poétique*, tipărită de Georges Pellissier la Editura Garnier.

Cît despre mine, tot ce-mi pare util de notat din punctul de vedere al istoriei criticii şi independent de aceea veşnică imitare a *Epistolei către Pisoni* — din care poetul se complace să reproducă pînă şi versurile în care Horaţiu reproşează poeţilor timpului său că nu se bărbiereau şi nu-şi curăţau prea des unghiile —, ceea ce-mi pare util de notat este tonul doctoral pe care-l afectează Vauquelin, totuşi cel mai cumsecade dintre oameni şi cel al cărui lung poem nu respiră o prea mare mulţumire de sine :

«O vous qui composez, que prudents on s'efforce
De prendre un argument qui soit de votre force...

Ôte-moi la ballade, ôte-moi le rondeau,
Et des vieux chants royaux décharge le fardeau.» [1]

Într-adevăr, aceste stiluri de a vorbi, declamatorii şi didactice, se găseau deja la Du Bellay, dar sub pana lui Vauquelin se înmulţesc la nesfîrşit :

«L'ode, d'un grave pied, plus nombreuse et pressée,
Aux dames et seigneurs par toi *soit* adressée...

Si tu veux sur le jeu de nouveau mettre en vue
Une personne encor sur la scène inconnue,
Telle jusqu'à la fin *tu la dois* maintenir...

Quand vous voudrez les rois à vos chants amuser,
De paroles de soie *il faut* toujours user..

La brave tragédie au théâtre attendue,
Pour être mieux du peuple en la scène entendue,
Ne doit point avoir plus de cinq actes parfaits...» [2]

Iată cum se iveşte ceea ce vă spuneam — tendinţa de a preface în legi sau reguli ale genurilor remarcile asupra genului de plăcere pe care «oda» sau «tragedia» o puteau provoca. Constatările — dacă pot spune astfel — au fost făcute. S-au recu-

[1] «O, voi cei care scrieţi, cu grijă vă siliţi
Subiecte pe a noastră măsură să găsiţi...
Înlăturaţi balada, rondelu-nlăturaţi,
Şi de poveri vechi cînturi regeşti eliberaţi.»

[2] «Oda-n măsuri solemne şi largă, cadenţată,
La seniori şi doamne să fie adresată.

Dacă doreşti, pe scenă să faci din nou văzută
Persoana pîn-atunci, în joc, necunoscută
Trebuie pîn'la capăt astfel să o păstrezi.

De vreţi cu viersul vostru pe regi să-nveseliţi
Cuvinte ca mătasea mereu să folosiţi.

La teatru aşteptată frumoasa tragedie,
De public înţeleasă mai bine ca să fie
Nu trebuie să treacă de cinci acte perfecte...»

noscut cauzele impresiei, sau cel puţin se crede că s-au recunoscut. Este vorba acum de a le transforma chiar pe acestea în precepte, şi o a doua perioadă a istoriei criticii începe. O vom studia în lecţia viitoare [1].

12 noiembrie 1889

[1] Asupra acestui subiect cei interesaţi mai pot consulta : *Les épithètes de Mr. de la Porte, parisien, livre non seulement utile à ceux qui font profession de la poésie, mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition française [Epitetele domnului de la Porte, parizian, carte utilă nu numai pentru cei care profesează poezia, ci foarte indicată şi pentru ilustrarea oricărei compoziţii franceze]*, Paris, 1571, Gabriel Buon ; *Le dictionnaire des rimes françaises, premièrement composé par Jean Le Fèvre, Dijonnais, chanoine de Langres et de Bar sur Aube, et depuis augmenté, corrigé et mis en bon ordre par le seigneur des Accords [Dicţionarul de rime franceze iniţial compus de Jean Le Fèvre, din Dijon, canonic din Langres şi Bar sur Aube şi ulterior adăugit, îndreptat şi pus în ordine de domnul des* Accords], Paris, 1588., Jean Richer ; şi, în sfîrşit, *Les marguerites poétiques, tirées des plus fameux poètes français, tant anciens que modernes, réduits en formes des lieux communs et par ordre alphabétique par Esprit Aubert [Margaretele poetice, alese din cei mai renumiţi poeţi francezi, atît vechi cît şi moderni, prezentate în formă de proverbe şi în ordine alfabetică de Esprit* Aubert], Lyon 1613. Barthélemy Ancelin. Această carte, cea mai voluminoasă dintre cele trei, este şi cea mai instructivă. Conţine la cuvîntul «Poezie» o întreagă «Artă poetică», ale cărei reguli meticuloase definesc destul de bine idealul tehnic al Pleiadei (F. B.).

Lecţia a II-a

De la Malherbe la Boileau 1605—1665

Malherbe : versificator, gramatician şi critic. Teoria sa despre artă şi concepţia sa despre poezie. Problema rolului lui Richelieu în istoria literaturii. Chapelain. Problema celor trei unităţi, istoria şi evoluţia ei. Despre o falsă origine atribuită uneori regulii celor trei unităţi. Rolul lui Chapelain la întemeierea Academiei Franceze. *Sentiments de l'Académie sur le Cid* [*Sentimentele Academiei cu privire la Cid*] şi superstiţia regulilor. Teoria poemului epic. *La Pucelle* [*Fecioara*] de Chapelain şi *Alaric* de Scudéry. Influenţa lui Chapelain. Balzac şi extinderea «regulilor» asupra prozei. Două pasaje curioase din Balzac. Influenţa lui. Despre caracterul formal al criticii în primii ani ai secolului al XVII-lea.

Domnilor,

În 1605, adică exact în anul în care venerabilul Vauquelin — avînd peste şaptezeci de ani — îşi publica *Art poétique*, debarca la Curte, din fundul Provenţei, unde se stabilise prin căsătorie, un gentilom normand care avea reputaţia că scrie versuri la fel de bine sau mai bine decît «un om din Franţa» cum se spunea pe atunci, şi a cărui tiranică influenţă avea să înlocuiască domnia literară a angevinilor cu cea a normanzilor pentru aproximativ o jumătate de secol. Se numea Malherbe, scrisese puţin şi avea vreo cincizeci de ani ;

pentru o justă apreciere a operei şi, mai cu seamă, a rolului său nu este inutil a-i aminti vîrsta.

Spun : pentru o justă apreciere mai cu seamă a rolului său, căci de fapt nu am prea mult de spus nici despre operă, nici despre om ; şi aş putea la fel de bine să nu vorbesc despre aceste două aspecte dacă nu ar fi amuzant şi instructiv de constatat că omul, destul de deosebit de caracterul operei sale, care este mai degrabă sever, pare să fi fost ceea ce numim un original cumsecade, avînd un fond de scepticism sau de cutezanţă de spirit, vorbind liber, uneori chiar deşucheat. Veţi găsi dovezi în *Mémoires pour la vie de Malherbe [Memorii despre viaţa lui Malhebre]*, scrise de discipolul şi prietenul său Racan, sau în volumul *Historiettes [Povestitoare]* al lui Tallemant.

Dar poate că toate aceste aspecte se regăsesc, se leagă şi, în sfîrşit, reconstituie un întreg atunci cînd te gîndeşti în ce măsură a fost lipsit poetul de imaginaţie şi de sensibilitate. Căci mai ales prin asta păcătuieşte el, şi aproape s-ar putea spune că dintre versurile sale cele mai frumoase sînt frumoase ca o proză frumoasă, dacă nu ar exista în ele o oarecare amploare a mişcării, o ardoare interioară, care sînt într-adevăr calităţi poetice şi cu adevărat lirice. Cunoaşteţi frumoasa strofă adesea citată :

«La terreur de son nom rendra nos villes fortes,
On n'en gardera plus ni les murs ni les portes,
Les veilles cesseront au sommet de nos tours,
Le fer mieux employé, cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser n'aura plus les tambours...» [1].

[1]. «Teribilul lui nume cetăţile-ntăreşte,
Nici porţi, nici ziduri nimeni de-acum nu le-o păzi,
Pe turnuri nimeni nu mai veghează şi priveşte
Şi fierul mult mai bine în brazde-o răscoli,
Norodului dat astăzi războiului ca pradă
Nu-i vor mai bate toba decît pentru paradă.»
(Tudor Vianu : **Studii de literatură universală şi comparată**, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1963, pag. 163).

Niciodată pînă la el — chiar dacă, desigur, în versurile lui Ronsard sau chiar în cele ale lui Desportes se simţiseră trecînd mîngîieri mai uşoare, un fior mai voluptuos, ceva mai înaripat —, niciodată pînă la el poezia nu fusese scrisă la noi într-o limbă mai plină, mai fermă, mai bărbătească, să spunem şi mai solemnă, mai sigură de adevărul ei... Dar acum nu ne interesează nici omul, nici poetul, ceea ce ne propunem să studiem la Malherbe este versificatorul, gramaticianul, precum şi criticul.

Boileau, în binecunoscutele versuri din a sa *Art poétique*, nu a lăudat decît pe versificator şi cred că această remarcă merită să fie făcută :

«Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée,
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber...» [1]

Să-l înţelegem bine : în aceste versuri nici un cuvînt măcar nu-l laudă pe Malherbe ca poet, iar meritele pe care Boileau le celebrează nu ţin decît de cunoaşterea şi stăpînirea meseriei. În ochii lui Boileau, Malherbe a excelat îndeosebi în arta de a face versuri ; dacă cineva l-ar fi provocat puţin pe «legislatorul Parnasului», cred că el ar fi

[1] Dar în sfîrşit, în Franţa, Malherbe întîiul vine,
Dînd versului cadenţa aşa cum se cuvine,
La loc de-i pus cuvîntul ne-nvaţă ce-i puterea
Şi muza o supune la pravili cum i-e vrerea.
Prin pana-i de maestrul chiar limba e-ndreptată,
Nu supără urechea atît de delicată :
Iar strofe graţioase încep a se-nşira
Şi vers pe vers să-ncalce nu vor mai cuteza.»

(Boileau, *Arta poetică*, trad. de Ionel Marinescu, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957, cîntul I, p. 35).

adăugat fără dificultate că alţii au ştiut să se slujească şi să-i dea o mai nobilă folosire instrumentului perfecţionat astfel de Malherbe, capabil acum să traducă, şi să transmită gîndirea.

Dacă Boileau nu a fost drept decît cu versificatorul, se pare că Balzac a fost cam aspru cu gramaticianul :

«Vă amintiţi de bătrînul pedagog de la curte, care era numit tiranul cuvintelor şi al silabelor şi care îşi spunea chiar el, cînd era bine dispus, gramaticianul cu ochelari şi păr cărunt. Nu avem de gînd să repetăm toate poveştile ridicole care se spun despre acest bătrîn profesor, trebuie să ne ambiţionăm să propunem exemple mai bune. Îmi inspiră milă un om care face o distincţie atît de mare între *pas [nu]* şi *point [de loc]*, care tratează problema *participiilor* şi a *gerundivelor* ca şi cînd ar fi vorba de două popoare vecine care-şi dispută frontierele. Acest doctor în limbă vulgară [1] obişnuia să spună că de mulţi ani tindea să *degasconeze* curtea şi nu izbutea. Moartea îl găsi pe cînd şlefuia o perioadă, iar anul climateric [2] îl surprinse deliberînd dacă *erreur [eroare]* şi *doute [îndoială]* sînt de genul masculin sau feminin.»

Aici Balzac este amuzant ! Ca şi cum el însuşi ar fi făcut altceva decît ceea ce ironizează la Malherbe ; vom vedea aceasta de îndată şi vom adăuga : ca şi cum, deplasînd pe «pas» şi «point» într-un vers şi schimbîndu-i întreaga economie, n-ar însemna să se strice toată armonia.

Ce-am spus despre Scaliger cu clasificările lui vom spune şi despre Malherbe : opera lui trebuia să fie realizată. Da, pentru a împrumuta expresia unui alt duşman al lui Malherbe, Regnier, «trebuiau şterse cuvintele ce păreau dubioase judecăţii», limba trebuia curăţată de gasconismele, italienismele şi hispanismele de care era încărcată ; trebuia să li se arate francezilor noştri, de vreme ce ignorau aceasta, că poetului nu trebuie să-i fie indiferent nici un considerent de gramatică sau ortografie, pentru că nici unul nu este inutil sau străin faţă de efectul global al poeziei. Cum s-ar putea dispreţui puterea cuvintelor sau a sunetelor într-o artă care se adresează mai întîi auzului ? Oare însuşi Balzac a dispreţuit-o în proza sa ?

[1] Limba franceză, în opoziţie cu limba latină.

[2] În original «an climatérique» — an critic în viaţa omului care, în concepţia anticilor, revenea din şapte în şapte ani sau din nouă în nouă ani.

Dar, pe lîngă gramatician şi versificator, Malherbe mai e şi critic ; şi este critic pentru că o teorie a versului şi a «verbului» — cum se zice astăzi — nu poate exista, fie că faptul este sau nu evident, fără o teorie sau fără o idee despre natura şi obiectul poeziei. Această idee trebuie căutată în *Commentaire sur Desportes [Comentariu despre Desportes]* şi în acele *Mémoires sur la vie de Malherbe*, la care v-am trimis mai înainte.

Desigur, Desportes nu e lipsit de merite, şi n-aş fi în încurcătură dacă aş vrea să vă citez versuri admirabile de-ale sale. Dar, fără a cerceta dacă Malherbe are sau nu dreptate în criticile pe care i le adresează, vă semnalez un lucru în acest *Commentaire*, şi anume apariţia pentru prima dată a unei critici noi, care de-acum înainte va cere ca inspiraţia însăşi să se supună logicii, să poată da în orice clipă socoteală de ea însăşi, să poată oricînd răspunde în legătură cu capriciul sau fantezia sa la întrebarea «cum» şi, mai ales, la întrebarea «de ce». Am lungi prea mult dacă am căuta dovezi în *Commentaire*, dar, din fericire, putem înlocui aceasta prin cîteva citate din Racan :

«Avea o aversiune pentru ficţiunile poetice şi citind o elegie de Regnier către regele Henric cel Mare, care începe cu cuvintele :

„Il était presque jour, et le ciel souriant..." [1]

şi în care poetul îşi imaginează Franţa ridicîndu-se pînă la Jupiter pentru a-i vorbi şi a i se plînge de starea de sărăcie în care a ajuns în vremea Ligii, Malherbe îl întreba pe Regnier

[1] «Era aproape zi, şi cerul surîzător...»

cînd s-a întîmplat una ca asta și zicea că de cincizeci de ani neîntrerupți era el în Franța și nu a văzut-o de loc ridicîndu-se din locul ei.»

Și în altă parte :

«Nu-i plăcea de loc să se numere în poezie cu cifre inexacte, ca *sute* și *mii* de chinuri, și spunea în glumă, cînd vedea pe cineva numărînd astfel : „Poate că nu erau decît nouăzeci și nouă". Dar socotea că e frumos să se numere precis, ca în aceste versuri de Racan :

„Vieilles forêts de trois siècles âgées..." [1]»

Să apropiem imediat acestea de un alt citat :

«El blama pe Racan — remarcați, desigur, că Racan însuși e cel care vorbește — în primul rînd pentru că rima la întîmplare, terminațiile în *ent* și cele în *ant*, ca *innocence* și *puissance*, *apparent* și *conquèrant*, *grand și prend*... Îl dojenea de asemenea pentru că rima simplul cu compusul, ca *temps* și *printemps*, *séjour* și *jour*. Cerea, de asemenea, să nu se rimeze cuvinte care au ceva comun, ca *montagne* și *campagne*, *défense* și *offense*, *père* și *mère*, *toi* și *moi*... Către sfîrșit devenise atît de rigid în rimele sale încît cu greu îngăduia să se rimeze chiar verbe cu terminația în *er* care aveau cît de cît raporturi unele cu altele, ca : *abandonner*, *ordonner* și *pardonner*, zicînd că proveneau toate trei din *donner*».

Și, în sfîrșit, să amintim celebra anecdotă :

«Cînd îi cereai părerea despre un cuvînt francez, el te trimitea de obicei la hamalii de la Port-au-Foin, zicînd că ei sînt maeștrii săi în domeniul limbii».

Dacă astăzi încercăm să deducem din aceste citate și din altele care li s-ar putea adăuga cu ușurință, concepția lui Malherbe despre arta sa, concepție pe care a transmis-o, pare, în adevăr, să nu fie lipsită de niște legături cu cea pe care aveau să și-o facă, două sau trei sute de ani mai tîrziu, romanticii, și mai ales parnasienii. E cel puțin neîndoielnic că trimițînd la «hamalii de la Port-au-Foin», chiar dacă punea în aceste cuvinte mai puțină pasiune și violență injurioasă, el spunea poe-

[1] «Vechi păduri bătrîne de trei secole...»

ților același lucru ca și Victor Hugo într-o faimoasă poezie din *Contemplations [Contemplații]*, și e curios de constatat că în zilele noastre Théodore de Banville s-a arătat doar cu puțin mai exigent în privința rimei în al său *Petit traité de poésie française [Mic tratat de poezie franceză]*. Există, cu toate acestea, cîteva deosebiri ; nu se cuvine, pentru plăcerea paradoxului, să apropii apa și focul, să nu exagerăm analogiile dintre ele. Să spunem deci, mai simplu, că menținînd în continuare, ca și Ronsard, foarte sus obiectul poeziei, poate chiar și mai sus, dacă Ronsard și ai săi nu făcuseră, la urma urmelor, din poezie decît un divertisment, Malherbe a apropiat cel dintîi limbajul poeziei de cel al vieții de toate zilele, a înțeles și a explicat cel dintîi puterea formei. Boileau a spus foarte bine acest lucru în versurile pe care ni le aminteam adineauri : Malherbe «ne-nvață puterea unui cuvînt dacă e pus la locul său» și cea a unei cezuri potrivite, și cea a unei rime rare, și cea a unei împletiri de sunete armonioase, și cea a unei idei desfășurate după regulă și căpătîndu-și valoarea tocmai din constrîngerea la care e supusă pentru a se exprima. Sau, în alți termeni, pentru a arăta mai bine tot ce era îngust în reforma sa și totodată util, supărător și totodată stringent, regretabil și totodată necesar, Malherbe este primul care a început să înlocuiască însușirile interioare de sensibilitate, de fantezie, de imaginație, care constituiau esența poeziei potrivit lui Ronsard și discipolilor săi, cu calitățile exterioare sau formale, de ordine, de claritate, de logică, de precizie, de regularitate, de măsură, care aveau să devină, pentru un secol sau două, nu toate calitățile, dar calitățile cele mai evidente și, ca atare, cele mai universale ale literaturii noastre. Ceva mai mult, luîndu-i poetului dreptul de a se arăta sau de a se dezvălui în opera sa, Malherbe avea

să sece izvoarele lirismului ; din cauza aceasta, locul său în istoria poeziei noastre este mic, dar, pe de altă parte, indicînd literaturii drept obiectiv exprimarea a ceea ce este mai general şi mai permanent, el anunţa literatura secolului al XVII-lea, şi din cauza aceasta locul său în istoria criticii este considerabil.

Oricare ar fi valoarea absolută a acestei concepţii, ea avea meritul de a răspunde nevoii de ordine şi de reguli, pe atunci simţită de toată lumea, ale cărei mărturii instructive sînt, într-o altă ordine de idei, *Astrée* a lui Honoré d'Urfé, de pildă, sau *Introduction à la vie dévote [Introducere la viaţa pioasă]* de Sfîntul François de Sales. De aceea, în timpul domniei lui Henric al IV-lea şi, mai tîrziu, în timpul Regenţei — căci «bătrînul pedagog» nu a murit decît în 1628 —, doar cîţiva neconformişti s-au revoltat, printre care, de exemplu, Mathurin Regnier sau Théophile de Viau. În general, doctrina lui Malherbe a fost urmată, şi de îndată ce apăru Richelieu, literatura, împreună cu tot restul, reintră în ordine ; după cum ştiţi, ea avea să rămînă astfel aproximativ două sute de ani.

În această privinţă se ridică o problemă interesantă şi mi-ar plăcea să fie cîndva examinată mai deaproape — este cea de a şti dacă în conduita pe care a adoptat-o cardinalul faţă de litere şi faţă de oamenii de litere a intrat mai mult «pedantism» sau mai multă «politică». Pentru că a pronunţat cîteva «predici», a compus cîteva tratate de controversă şi a rimat mai mult sau mai puţin bine cîteva «tragedii», există, se pare, părerea destul de comună că, în lipsa unui talent literar, Richelieu ar fi nutrit amorul propriu şi vanitatea unui om de litere. Nu s-a mers pînă la afirmarea că în afacerea scandaloasă din jurul piesei *Cidul* autorul destul de nefericit al piesei

Mirame şi al piesei *Comédie des Tuileries [Comedia Tuileriilor]* n-ar fi avut un rol mai mic decît ministrul iritat ? Oare faptele nu dau o aparenţă de probabilitate acestei interpretări a adevăratelor sale sentimente atunci cînd te gîndeşti cît de uşor i-ar fi fost, în cazul că piesa i-ar fi deranjat planurile politice, să-i interzică reprezentarea, în loc s-o dea pe mîna criticii ?

Părerea mea este că, ştiind bine cît de mare e forţa spiritului, intuind-o pe cea a opiniei publice şi avînd intenţia de a aservi literatura statului pentru a se folosi de ea ca de un instrument al puterii atunci cînd va fi cazul, vrînd, pentru aceasta, să-i atragă în mod cît mai sigur pe oamenii de litere, cardinalul s-a prefăcut faţă de aceştia că este de-al lor, că le împărtăşeşte pasiunile, că se amestecă în mod egal în rivalităţile dintre ei. Nu tranşez problema — o propun doar, şi aş vrea ca ea să pară interesantă. Ceea ce pot spune fără a aprofunda prea mult intenţiile sale este că ajunge ca problema să fie pusă pentru ca să trebuiască să-i facem lui Richelieu un loc în istoria dezvoltării criticii franceze. Acest loc vă va părea, de altfel, încă şi mai mare, şi mai important dacă vă amintiţi cine a fost purtătorul de cuvînt al intenţiilor, secretarul obişnuit al opiniilor sale în aceste afaceri literare şi, în sfîrşit, pînă în vremea lui Colbert, continuatorul doctrinelor lui Richelieu : Chapelain.

Chapelain a fost mult luat în rîs, şi pe drept. De aceea nu am aici intenţia de a-l reabilita ; mai degrabă aş protesta împotriva bizarului elogiu pe care a crezut că i-l poate aduce Victor Cousin în studiile sale despre *Société française au XVIIe siècle [Societatea franceză în secolul al XVII-lea]* criticului şi prozatorului, compensînd prin aceasta faptul că nu a îndrăznit să înfrunte ridicolul de a-l lăuda pe autorul poemului *La Pucelle*. În rea-

litate, proza lui Chapelain valorează tot atît cît valorează și versurile sale. Ce-i drept, în *Lettres familières [Scrisori familiare]* în care interesul anecdotic al conținutului ne distrage atenția de la viciile de formă, nu simți cît e ea de greoaie, însă e destul să citești prefața la *La Pucelle* sau cea la *Adone* ca să-ți dai seama. La asta aș putea adăuga, dacă ar fi aici locul, că sub toate raporturile acest «bonom» a fost un om destul de antipatic : avar, murdar, pedant, răzbunător și rău. Dar, datorită împrejurărilor, rolul său a fost considerabil : o sută de scriitori meritînd mai mult, nu au avut onoarea care i-a revenit lui, de a lăsa în istoria literaturii noastre o urmă de neșters.

Să trecem repede peste prima sa lucrare, prefața pe care a scris-o în 1623 pentru poemul *Adone* al ilustrului cavaler Marino și pe care nu vreau să i-o imput din moment ce a fost — cum veți citi pretutindeni — rezultatul unui rămășag. Mai întîi în chestiunea celor trei unități și, prin urmare, în cea a determinării idealului clasic al tragediei, aici putem măsura amploarea influenței sale și putem încerca să-i definim natura. Cunoașteți legenda :

«Într-o zi, într-o conferință literară ținută la Palais-Cardinal, Chapelain a demonstrat că în compozițiile dramatice trebuiau neapărat respectate cele trei unități, de timp, de loc și de acțiune. *Nimic nu a surprins mai mult decît această doctrină.* Ea era nouă nu numai pentru cardinal, ci și pentru toți poeții pe care-i avea în slujba sa — plăcut fel de a vorbi pentru un om de litere : Și de-atunci îi dădu lui Chapelain o deplină autoritate asupra lor».

Astfel se exprimă d'Olivet în *Histoire de l'Académie [Istoria Academiei]* și, din diferite motive, povestirea sa nu poate fi întru totul exactă. Dar și mai puțin exact decît restul e să pretinzi că Chapelain și-a luat doctrina de la antici sau din capul său ; mai trebuie spus că, versat cum era în literaturile italiană și spaniolă, a luat-o mai degrabă de-acolo. Dovezile acestui fapt au fost

date într-o ciudată broșură — despre *Unités d'Arisote avant le Cid de Corneille [Unitățile lui Aristotel înaintea Cidului lui Corneille]* — publicată în 1879 la Geneva de către domnul H. Breitinger, profesor de literatură străină la Zürich, lucrare ce pare să fi trecut la noi, nu știu cum, aproape neobservată.

Nu este locul să facem astăzi istoricul problemei celor trei unități ; ne-ar antrena prea departe de subiectul nostru și, în afară de asta, vom da de această chestiune în curînd, cînd vom discuta «evoluția tragediei franceze». Este bine totuși să știm de pe acum că problema nu a fost cîtuși de puțin inventată de Chapelain — cum s-ar crede —, că înainte de a fi discutată în cadrul «Conferințelor literare de la Palais—Cardinal» ea fusese dezbătută public în întreaga Europă, și, la drept vorbind, francezii noștri sînt aproape ultimii care au luat-o în seamă.

Scaliger o atinsese în *Poetica* sa, dar în mod absolut incidental, și dacă el sfătuia pe poetul tragic să-și aleagă, în general un subiect de foarte scurtă durată — *«argumentum brevissimum»* [1] — aceasta era doar în numele principiului verosimilității, așa cum îl sfătuia să nu-l arate pe Hercule aruncînd în mare pe Lichas : «Si Licham in mare jaciat Hercules...» [2].

Doi ani mai tîrziu, în Italia, în suplimentul postum al *Poeticii* sale, s-a putut citi sub numele lui Trissino — autorul tragediei *Sophonisbe*, ce poate fi considerată drept prima în timp dintre toate tragediile imitate sistematic după cele antice, — parafraza următoare a binecunoscutului pasaj din Aristotel :

«Chiar și în ce privește lungimea, tragedia se deosebește de epopee prin aceea că *tragedia se termină într-o singură zi,*

[1] «Subiectul cel mai scurt.»

[2] «Dacă Hercule l-ar arunca în mare pe Lichas:...»

adică odată cu o singură rotire a soarelui, în vreme ce epopeea nu are timp limitat, aşa cum se făcea la început şi pentru tragedie şi comedie şi cum o mai *fac şi astăzi poeţii ignoranţi.»*

Iată primul text în care respectarea regulii unităţii de timp e prezentată ca deosebind pe învăţat de neştiutor, pe poetul bun cunoscător al clasicilor şi pe cel care, scriind, nu ascultă decît de impulsul liberei sale alegeri.

Şi mai caracteristice ar fi textele engleze. Cele ale unui oarecare Whetstone (1578) în prologul unei comedii din care Shakespeare avea să ia, cîţiva ani mai tîrziu, subiectul piesei *Măsură pentru măsură* ; cele ale lui Philip Sidney în *Apologia pentru poezie*, 1583, cele ale lui Ben Jonson în diverse opere, şi mai ales în prologul celebrei comedii *Every man in his humour [Fiecare cu firea lui]*, 1598.

«Deşi nevoia de a trăi a creat un mare număr de poeţi, chiar printre cei pe care natura şi arta nu-i formaseră de loc pentru a fi poeţi, cu toate acestea, chiar în pofida acestei necesităţi, poetul nostru nu a iubit destul teatrul pentru a îndrăzni să păstreze proastele obiceiuri ale secolului, sacrificîndu-şi propriul gust şi fireasca repulsie de a vă arăta copilul abia ieşit din scutece cum devine deodată om în toată firea şi atinge în curînd şaizeci de ani şi mai bine, nici pentru a reînvia cu ajutorul a două sau trei spade ruginite şi al cîtorva cuvinte lungi de un picior sau o jumătate de picior certurile dintre York şi Lancaster.»

Dar, cum nu pare că Chapelain ar fi cunoscut textele engleze, nu vi le semnalez aici decît spre a vi le reaminti, şi ajung la spanioli, care, după cum reiese din *Correspondance [Corespondenţă]*, nu-i erau de loc mai puţin familiari decît italienii.

Iată mai întîi un text datat din 1610 în care veţi recunoaşte fără greutate chiar termenii pe care Boileau, şaizeci de ani mai tîrziu, îi va folosi în a sa *Art Poétique* :

«Ce nepotrivire ar putea fi mai supărătoare, în subiectul pe care-l tratăm, *decît să fii în prima scenă a primului act un copil*

în scutece, iar în a doua să apari cu barbă ?... Şi ce să mai am de spus despre respectarea timpului în care se petrec şi se pot petrece acţiunile reprezentate dacă am văzut o piesă al cărei prim act se petrece în Europa, al doilea în Asia, în timp ce al treilea se termină în Africa ? Şi dacă ar fi avut patru acte, al patrulea s-ar fi sfîrşit, desigur, în America.»

Cine vorbeşte astfel ? Nimeni altul decît Cervantes, în *Don Quijote*, şi, dacă nu vă ajunge acest citat, domnul Breittinger mai aduce alte cîteva, dintre care cel mai interesant este cel luat de la Tirso de Molina :

«Printre numeroasele absurdităţi ale acestei piese — spune unul dintre povestitorii din *Cigarrales de Toledo* [*Grădinile din Toledo*], lucrare apărută în 1624, — am fost şocat mai ales văzînd cu cîtă insolenţă depăşeşte autorul limitele salutare acordate comediei de primii săi inventatori, căci, *aceasta neadmiţînd decît o durată de douăzeci şi patru de ore şi pretinzînd un loc al acţiunii mereu acelaşi*, văd că el a înghesuit cel puţin patruzeci şi cinci de zile de aventuri amoroase. În sfîrşit, nu înţeleg cum se poate numi comedie o piesă în care figurează duci şi conţi, dat fiind că la această categorie de spectacole nu se admit decît cel mult burghezul, patricianul şi doamna din clasele mijlocii».

Ce ne dovedesc toate aceste mărturii ? După părerea mea, mai multe lucruri, şi în primul rînd că Franţa este, cum vă spuneam, aproape ultima ţară din Europa unde cele trei unităţi au fost luate în seamă ; nici vorbă deci ca Chapelain, într-o izbucnire de geniu sau într-un acces de pedantism acut, să le fi inventat pe la 1635. «Nu încape nici o îndoială — citeam recent într-o lucrare, de altfel demnă de respect, — că Chapelain este cel care dezgroapă din opera lui Aristotel pretinsa regulă a celor trei unităţi». Nu, într-adevăr, «nu încape îndoială», cel puţin douăzeci «au dezgropat-o» înaintea lui.

Vedeţi, de asemenea, că este o eroare încercarea de a găsi originea acestei reguli în înghesuiala de pe scena franceză şi în imposibilitatea materială de a da decorului şi deci acţiunii, acolo unde «pe băncile teatrului» se etalau două rînduri de mar-

chizi, dezvoltarea și diversitatea care li se dau astăzi. Cu douăzeci de ani mai devreme, la Londra, alți marchizi umpleau scena teatrului *The Globe* și nu-i împiedicau de loc nici pe Shakespeare, nici pe contemporanii lui să se sustragă «regulii celor trei unități».

Și mai vedeți ce eroare se comite atunci cînd i se impută lui Descartes și filosofiei sale caracterul «abstract» sau «rațional» al sistemului nostru dramatic. Filosofia carteziană, instituirea Academiei Franceze, dezvoltarea spiritului jansenist, regula celor trei unități, tot atîtea efecte despre care nu se poate spune că unul ar fi cauza celuilalt și care pot foarte bine proveni, și cu siguranță chiar provin, din același spirit general, dar a cărui origine este ceva mai îndepărtată decît se spunea. Această chestiune a celor trei unități a fost discutată pretutindeni înainte de a fi reluată în Franța, unde nu a fost cîtuși de puțin inventată. Ea reprezintă pentru noi mai ales un «moment» al evoluției genului dramatic. Cu mult timp înaintea noastră și nu mai puțin răspicat decît însuși Boileau, au formulat-o spaniolii și englezii. Tot ce a făcut Chapelain — și a făcut destul de mult — a fost să promoveze, pentru a-l flata pe Richelieu, o regulă care era potrivită, de altfel, în aceeași măsură cu necesitățile timpului, cu cerințele spiritului național și poate — după cum vom vedea mai tîrziu — cu esența tragediei.

Contribuția lui Chapelain la întemeierea Academiei Franceze a fost aproape și mai considerabilă. El a servit drept intermediar între cardinal și literații care se întruneau de obicei la Conrart. El le-a spulberat scrupulele, el a învins rezistența pe care o opuneau cardinalului acești burghezi înspăimîntați la ideea «de a face corp comun» și de a renunța la independența lor «pentru a se aduna

periodic sub o autoritate publică». El a fixat obiectivul lucrărilor Academiei pe cale de înființare

«emițînd ideea că ar trebui să lucreze pentru puritatea limbii noastre și să o facă în adevăr capabilă de cea mai înaltă elocvență, că, în acest scop, trebuia să se dea în primul rînd *reguli precise pentru cuvinte și fraze* de către un amplu *dicționar* și o *gramatică* foarte exactă, care i-ar furniza o parte din elementele ce-i lipsesc, și apoi că s-ar putea dobîndi și restul cu ajutorul unei *retorici* și al unei *poetici* ce ar fi realizate pentru a servi drept regulă celor care vor să scrie în versuri și în proză».

Vedeți, mereu apare «regula», mereu apare acea idee falsă că în toate genurile capodoperele sînt conforme cu regulile — de vreme ce din capodopere au fost extrase regulile — și deci respectarea regulilor nu se poate să nu ducă la crearea unor noi capodopere. Dar, dacă vrem să fim drepți, nu trebuie să uităm că în epoca de care ne ocupăm această încredere în puterea regulilor a avut cel puțin avantajul, printre multe inconveniente, de a fi perfecționat instrumentul capodoperelor, limba, punînd condițiile nobleței stilului. Academia Franceză, instituită ca supraveghetoare a limbii și însărcinată oficial — ca să spun așa — să găsească mijloacele pentru a face limba capabilă să rivalizeze în abundență, în precizie, în forță, în eleganță, în limpezime, în elocvență cu limba lui Demostene și cea a lui Cicero, a centralizat astfel încercările răzlețe și aparent contradictorii ale generației precedente, a atins obiectivul spre care tindeau în același timp poeții Pleiadei, criticii din școala lui Malherbe, traducătorii de tipul unui Méziriac, Du Ryer, Perrot d'Ablancourt, a căror ultimă grijă era exactitatea, scopul spre care tindeau și prețioasele ; iar noi, neputînd ignora sau contesta măreția serviciului, trebuie să aducem un omagiu celui care l-a făcut, lui Chapelain.

Tot el a fost, o știm astăzi din *Correspondance*, principalul autor al lucrării *Sentiments de l'Aca-*

démie sur le Cid [Sentimentele Academiei cu privire la Cid] din 1638, iar acest celebru opuscul a marcat, pe bună dreptate, un moment important în istoria criticii. Independent de o critică la obiect a piesei *Cidul*, care, deşi nu impietează asupra caracterului său de capodoperă, e totuşi destul de justă, în general, în ceea ce priveşte conţinutul şi forma, spicuiesc aici cîteva lucruri demne de a fi notate şi chiar reţinute :

«Aşa cum în muzică şi în pictură nu considerăm drept bune toate concertele şi toate tablourile care plac plebei dacă în ele nu sînt respectate preceptele artei şi dacă experţii care le judecă într-adevăr nu confirmă prin aprobarea lor pe cea a mulţimii, tot astfel nu vom spune că o carte de poezie e bună pentru că a satisfăcut gustul mulţimii, dacă învăţaţii nu sînt satisfăcuţi de ea».

Într-un limbaj mai modern şi în termeni mai generali, asta înseamnă că plăcerea pe care o operă de artă o procură mulţimii este de obicei un judecător nesigur şi chiar neobiectiv al valorii ei. Stima pe care artistul a pretins-o dintotdeauna şi de la început este cea a egalilor, dacă nu cea a rivalilor săi, şi cînd asta îi lipseşte, nu există, orice s-ar spune, popularitate care să nu-i strice prin incompetenţa sa bucuria pe care i-o face.

Iată-l acum mergînd mai departe şi afirmînd : calitatea plăcerii noastre depinde de conformitatea cu anumite reguli :

«Cum e cu putinţă să placi cuiva, oricine ar fi el, prin dezordine şi confuzie, dacă se întîmplă ca piesele nesupuse regulilor să mulţumească uneori, aceasta e numai prin ceea ce au ele ordonat... Dacă, dimpotrivă, unele piese supuse regulilor dau puţină satisfacţie, nu trebuie să se creadă că e din vina regulilor, ci din vina autorilor, al căror geniu sterp n-a putut da artei o substanţă destul de bogată».

Lucru admirabil şi, de altfel, util în acest moment al secolului, dar încrederea pe care o are în «reguli» îl duce atît de departe pe Chapelain, încît devine aproape «modern», îndrăznind să

avanseze acest paradox aproape nemaiauzit pînă atunci : că şi pe antici trebuie să-i judecăm după reguli.

«Ceea ce îl scuză pe autorul piesei *Cidul* nu îl justifică, şi nici chiar erorile anticilor, care se pare că trebuie să fie respectate din cauza vechimii lor sau, dacă se poate spune, a nemuririi lor, nu le pot scuza pe ale lui... Acea favoare, *care abia îi acoperă pe aceşti oameni mari,* nu trece şi asupra succesorilor lor... Cei care vin după ei le moştenesc valorile, dar nu şi privilegiile, iar *erorile lui Euripide sau ale lui Seneca nu pot scuza pe cele ale lui Guillén de Castro.*»

Dacă, fără îndoială, se acordă multă importanţă şi chiar prea multă regulilor, veţi remarca, de asemenea, că într-un anumit sens aceasta sugerează că există ceva mai presus de model, şi nu mai e decît un pas — dar nu Chapelain avea să-l facă — pînă la justificarea regulilor prin natură şi raţiune.

Publicarea opusculului *Sentiments de l'Académie sur le Cid* a consacrat deopotrivă autoritatea Academiei asupra opiniei publice şi autoritatea lui Chapelain asupra Academiei. Cunoaşteţi părerea lui La Bruyère, cincizeci de ani mai tîrziu : «Una din cele mai bune critici asupra vreunui subiect este cea făcută piesei *Cidul*». E mai puţin cunoscut faptul că două sute cincizeci de ani după această veche dispută Sainte-Beuve îşi exprimă regretul că Academia Franceză, după Chapelain şi pilda sa, nu a găsit mai des ocazia de «a face act de judecată şi sinceritate». *Sentiments de l'Académie sur le Cid* face cinste autorului său, spunea Sainte-Beuve cu această ocazie, şi poate veţi gîndi, la urma urmelor, că nu greşea. Critica aplicată, dacă pot spune aşa, datează într-adevăr în Franţa începînd cu *Sentiments de l'Académie sur le Cid.* Această critică încearcă să-şi întemeieze judecăţile pe principii mai generale, nu numai impresia personală a celui care judecă, ci însăşi judecăţile şi încearcă să descopere legile genurilor în operele pe care le examinează.

Din nefericire, tocmai aici avea Chapelain să facă cea mai mare eroare a sa, cea care se repetă și astăzi prea des : aceea de a confunda «regulile» cu «legile» genurilor. Din faptul că noi cunoaștem legile vieții, de pildă, cel puțin unele din legile vieții, nu rezultă că putem crea viața însăși, sau din faptul că noi cunoaștem elementele și proporția exactă a elementelor care compun un corp, nu rezultă cîtuși de puțin că putem reproduce combinația care constituie acel corp. Tot astfel, faptul că știm în ce constă frumusețea *Iliadei* sau a *Eneidei*, că putem la nevoie, s-o demonstrăm nu numai s-o spunem exact, nu e cîtuși de puțin un motiv ca noi înșine să fim în stare că scriem, dacă vrem, *Eneida* sau *Iliada ;* s-ar părea că spun o naivitate, dar nu este așa din moment ce timp de două sute de ani s-a crezut contrariul sau s-a scris ca și cum așa s-ar fi crezut. Chiar și Voltaire a crezut-o cînd a scris *La Henriade [Henriada]*, poate și Boileau cînd își compunea *l'Art poétique*, dar Chapelain era cu siguranță convins cînd a vrut să adauge preceptelor sale exemple și a compus *La Pucelle.*

«Mărturisesc că nu am decît puține din calitățile care se cer unui poet eroic — citim în *Prefața* acestui faimos poem. Nu am crezut de loc că-i egalez pe prinții Parnasului și, mai puțin, că ating un țel spre care ei au năzuit în zadar. *În tratarea subiectului meu mi-a folosit doar cunoașterea destul de acceptabilă a meșteșugului necesar pentru asta.* A fost mai degrabă o încercare... pentru a vedea dacă această specie de poezie, condamnată ca impracticabilă de cei mai mari scriitori ai noștri, este deplînsă pe drept și *dacă teoria ei, care nu-mi era cu totul și cu totul necunoscută, nu mi-ar putea servi pentru a arăta, prin exemplul meu, prietenilor că o poți pune în practică cu sorți de izbîndă, fără a avea un spirit prea elevat.*»

Nu cred să se fi etalat undeva cu mai multă naivitate încrederea în puterea «regulilor» și a «teoriei», «într-o lumină mai puternică» după cum se spunea atunci, și, dacă *la Pucelle* este neînchipuit de plicticoasă la citit — orice ar gîndi cei

care au avut acum vreo zece ani ideea ciudată de a-i edita ultimele douăsprezece cînturi —, cel puțin nu te saturi citindu-i *Prefața :*

«Voi spune acum în puține cuvinte că pentru a reduce acțiunea la universal, *după precepte,* pentru a n-o lipsi de sensul alegoric, prin care poezia devine unul din principalele instrumente ale construcției, am organizat toată materia astfel ca Franța să reprezinte pe prietenul omului, în luptă cu ea însăși și frămîntată de cele mai violente emoții, regele Charles, voința, stăpîna absolută și mînată prin natura sa, cît și lesne de atras spre rău sub aparența binelui, englezul și burgundul, supuși și inamici ai lui Charles, diferitele porniri violente ale sufletului mînios, Amaury și Agnès, favoritul și amanta principelui, diferitele elanuri ale sufletului spre bine...»

«Cînd cuget la rînduirea lucrurilor omenești, confuză, inegală, neorganizată, o compar în sinea mea cu unele tablouri ce mi se înfățișează ca un joc al perspectivei...» *La Pucelle* a lui Chapelain seamănă cu aceste tablouri de care vorbește Bossuet sau cel puțin ar vrea să semene. Privită dintr-un unghi, ea este istorie, privită dintr-altul, este morală, e peisaj cînd o privești din dreapta, portret cînd te așezi la stînga, dar, spre nenorocul lui Chapelain, oricum te-ai așeza și în pofida tuturor regulilor, opera lui este orice în afară de un poem. Nu spun încă nimic despre versuri, despre comparații și descrieri. Nimic nu este mai pedant, nimic nu este mai greoi decît *la Pucelle,* de un prozaism mai laborios, cu o limbă mai searbădă în strădania de a se menține abstractă, și, în sfîrșit nimic nu este mai adecvat pentru a face să piară, din cauza ridicolului, reputația și autoritatea literară a cuiva. Totuși autoritatea lui Chapelain nu piere de loc ; cei care cred, laolaltă cu majoritatea istoricilor, că publicarea poemului *la Pucelle* ar fi dat o lovitură de moarte gloriei autorului său se înșeală. În mai puțin de doi ani, între 1656 și 1657, i-au urmat cel puțin două ediții, fără a socoti ediția de la Amsterdam, la casa Elzeviers, și o ediție clandestină la Leyda, la librarul Sam-

bix. S-a putut chiar pretinde că voga poemului ar fi egalat-o o clipă pe cea a romanului *Clélie* de Domnişoara Scudéry, pe atunci şi ea în culmea gloriei, şi, lucru şi mai trist de crezut, chiar pe cea a lucrării lui Pascal *Provinciales [Provincialele]*, care apărea în acelaşi timp. Prejudecata a fost mai puternică ; numele autorului a dat valoare poemului, şi s-au mai scurs încă doisprezece sau cincisprezece ani înainte ca poemul, la rîndul său, să-l discrediteze pe autor. Pînă la volumul *Satires [Satire]* al lui Boileau, care nu a apărut iniţial decît în 1665, lumea «a căscat» citind *la Pucelle*, dar a făcut-o în ascuns, şi tot «căscînd» a declarat că, de altfel, lucrarea era «desăvîrşită». Şi în 1661, cînd Colbert, moştenitor al tradiţiilor cardinalului vine şi el să pună stăpînire pe opinia publică prin mijlocirea literaţilor sau să adauge splendorii decorului monarhic şi această podoabă, se adresează tot lui Chapelain, ca şi cardinalul, şi face din Chapelain ceea ce s-ar putea numi superintendentul literelor.

De aceea a continuat Chapelain să domnească printre scriitori şi, cum se zicea pe atunci, să fie «regentul Parnasului», avînd toate calităţile necesare funcţiei, fără a o excepta pe prima şi cea mai apreciată dintre ele, de a avea la dispoziţie sacul cu bani. Amintiţi-vă acele dedicaţii pe care ai vrea să le poţi şterge din operele marelui Corneille. To[t] aşa cum împărţea favorurile, chiar şi după *l[a] Pucelle*, Chapelain continua să prezideze deliberă[ri]le şi şedinţele Academiei, ca fiind «cel mai bu[n] poet francez şi poetul cu cea mai bună judecată». Cu el rivalizează, dar fără a-l putea eclipsa şi poate chiar fără să viseze măcar la aceasta, şi autorul lui *Alaric*, şi cel al lui *Clovis*, şi cel al lui *Saint-Louis*, toţi acei poeţi epici care s-au inspirat, ca şi el, din *Ierusalimul* lui Tasso şi asemenea lui erau dornici să arate înainte de toate cititorilor

că «nu au întreprins nimic fără a cunoaşte toate proporţiile şi toate rînduielile pe care le învaţă arta».

«I-am consultat, aşadar, pe maeştrii — ne spune unul din aceştia în *Prefaţa* sa, şi e vorba de faimosul Scudéry —, maeştrii, adică Aristotel şi Horaţiu, şi după ei Macrobiu, Scaliger, Tasso, Castelvetro, Piccolomini, Vida, Vossius, Riccoboni, Robortelli, Paul Benni, Mambrun şi mulţi alţii, şi, trecînd de la teorie la practică, am recitit foarte atent *Iliada* şi *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu, *Războiul civil* al lui Lucan, *Tebaida* lui Statius, *Orlando îndrăgostit* şi *Orlando furios* de Boiardo şi Ariosto, incomparabilul *Ierusalim eliberat* al faimosului Torquato şi un mare număr de poeme epice în diferite limbi... Or, din studiul tuturor acestor precepte şi din lectura tuturor acestor poeme eroice, iată regulile pe care le-am dedus,... *reguli extrase din cele ale lui Aristotel, Tasso şi ale celorlalţi oameni iluştri, reguli prin urmare infailibile, cu condiţia ca ele să fie aplicabile.*»

Într-adevăr, nu s-ar putea traduce mai bine Chapelain, nici nu s-ar putea răspunde mai bine, cum vedeţi, la ceea ce vă indicam adineauri drept caracterul particular al acestei de-a doua epoci a criticii în Franţa, şi anume transformarea observaţiilor pe care erudiţii le-au făcut asupra plăcerii date de lectura *Iliadei* sau a *Ierusalimului* în reguli sau reţete pretinse «infailibile», pentru a reînnoi această plăcere, prin egalarea acestor opere. Acelaşi lucru în ce priveşte tragedia. Vom vedea mai tîrziu care e raportul între doctrina sau ideile lui Chapelain şi ideile sau doctrinele lui Pilet de la Mesnardière în a sa *Poétique* datînd din 1640, cele ale lui d'Aubignac în *Pratique du théâtre [Practica teatrului]* din 1657 şi, în sfîrşit, cele ale lui Corneille în *Discours [Discursuri]* şi *Examens [Examene]*, care apar prima oară în 1660. Dar pînă atunci toate acestea decurg de la el, din critica sa, din spiritul criticii sale. Chiar dacă unii îl contrazic sau îi fac şicane pentru nişte mărunţişuri, asupra fondului toţi sînt de acord cu el, iar fondul este instituirea suveranităţii regulilor. Iar noi, din acest motiv l-am privit, pe bună dreptate, ca re-

prezentantul în vremea sa al noilor tendințe ale criticii.

Dar asta nu e încă totul, ne rămîne să arătăm extinderea acestui gen de critică la operele în proză sau, cum se spunea pe atunci, la marea oratorie ; și pentru aceasta, la exemplele și numele lui Chapelain ne rămîne să adăugăm numele lui Balzac și, mai ales, exemplele din opera lui.

Balzac s-a ocupat și el de critică, și veți putea citi cu folos unele dintre acele *Dissertations [Disertații]*, printre altele disertația despre *Marea Oratorie* sau disertația despre *Stilul burlesc*. Citiți-i mai ales operele, avînd grijă să distingeți pe cele dintîi de ultimele, acele *Lettres [Scrisori]* familiare, cît se poate de puțin familiare, de *Dissertations*, *Aristippe* sau *Socrate chrétien [Socrate creștin]*. Balzac a scris timp de treizeci de ani ; e nedrept să-l judeci, așa cum se face de obicei, doar după primele sale scrieri. De altfel, chiar și în primele scrieri cunosc pagini care nu seamănă de loc cu citatele sub a căror emfază și ridicol este îngropat Balzac de la Voltaire încoace, pagini care nu sînt nedemne de reputația de «elocvență unică», pe care a avut-o în vremea sa, pagini care, în afară de cadență și armonie, de sonoritate răsunătoare, de frumusețe exterioară, au de pe acum forța și autoritatea care anunță pe Pascal și pe Bossuet. Oare nu se simte în acest pasaj din *Prince [Prințul]* ceva din viitorul ton al operei *Lettres provinciales* ?

«Urmează apoi o altă teologie, mai blîndă și mai plăcută, care știe să se conformeze mai bine toanelor celor mari, care-și adaptează toate maximele intențiilor acestora, care nu e atît de greoaie și necioplită ca prima. Curtea a produs anumiți doctori care au găsit mijlocul de a împăca viciul și virtutea și de a reuni aceste extremități atît de îndepărtate. Astăzi se găsesc mijloace pentru ca acei care au furat bunul altuia să-l poată păstra cu cugetul împăcat. Principii sînt învățați să atenteze la viața altor principi, după ce, în cabinetul lor, i-au declarat eretici... În afară de aceasta, ca și cînd Domnul nostru ar fi de cumpărat și s-ar lăsa corupt prin daruri, ca și cînd ar fi Jupiter al

păgînilor, cel chemat la împărțirea prăzilor, după un număr nesfîrșit de nelegiuri de care se fac vinovați, nu li se cer nici lacrimi, nici să restituie ce au luat, nici penitență ; e de ajuns să facă Bisericii o pomană oarecare. În numele unei mici părți date altora, cărora nu le datorează nimic, sînt iertați pentru ceea ce au luat de la mii de persoane și li se dă să înțeleagă că fundarea unei mănăstiri sau aurirea unei capele îi scutește de toate obligațiile religiei creștine și de toate virtuțile morale.»

Mă depărtez de subiectul nostru, dar Balzac este astăzi atît de puțin citit, încît vreau să vă mai pun sub ochi încă o pagină, în care veți vedea limpede împletirea dintre defectele și calitățile sale :

«Marile evenimente nu sînt întotdeauna produse de cauze mari. Resorturile sînt ascunse, pe cînd mașinațiile apar la suprafață, iar cînd descoperi aceste resorturi ești uimit cît sînt ele de slabe și mici... O gelozie din dragoste între persoane particulare a fost cauza unui război general, din niște nume spuse într-un căscat sau luate la întîmplare, Verzii și Roșii de la jocurile de circ au format partide și fracțiuni care au sfîșiat Imperiul. Un cuvînt sau esența unei devize, aspectul unei livrele, raportul unui servitor, o poveste spusă la culcare regelui nu sînt nimic, în aparență, și totuși din acest nimic încep tragediile în care se va vărsa atîta sînge și vor zbura atîtea capete. Doar un nor care trece, o pată într-un colț al cerului, mai degrabă se pierde decît să se oprească undeva. Și totuși acest abur ușor, acest norișor aproape imperceptibil va stîrni furtunile fatale pe care le vor simți statele și care vor zgudui lumea pînă în temelii. Altă dată oamenii își închipuiau că interesele stăpînilor dădeau foc pămîntului întreg, și, de fapt, asta o făceau pasiunile valeților.»

În spatele întregii retorici, al repetărilor, al abundenței și diversității căutate a metaforei se află aici o folosofie a istoriei comparabilă cu cea a lui Voltaire în ***Essai sur les moeurs*** *[Eseu asupra moravurilor]*, deși, bineînțeles, Balzac vede mai puțin limpede toate legăturile și toate consecințele ei.

Aflăm aici în același timp și calități pe atunci noi în proza franceză : un efort către dezvoltarea ideii, o exactitate și o acuratețe a expresiei, o armonie a frazei, o cadență oratorică pe care zadarnic le-ați căuta la predecesorii lui Balzac, mă refer la cei mai mari, chiar la Montaigne și la Rabelais. În vorbire se introduc acum ordinea, logica, claritatea, precum

și regula. O întreagă retorică este, ca să spun așa, cuprinsă în aceste fraze, care trădează, desigur, travaliul, dar care totodată lasă impresia unui discurs mai firesc, mai liber, mai puțin împodobit, dar tot atît de clar și cu aceeași pricepere aranjat ca cel pe care-l compun. Și, dacă mai există încă pedantismul, e cel puțin un pedantism mai puțin împănat cu greacă și latină.

Mai remarcați în această privință, în *Dissertations,* judecățile atît de interesante ale lui Balzac despre Montaigne și despre scriitorii din secolul al XVI-lea în general, îndeosebi despre poeți. «Traduceau prost în loc să imite bine. Aș îndrăzni să spun mai mult, în poemele lor îi mîzgăleau, îi desfigurau pe vechii poeți pe care-i citiseră ; nu sînt văzuți acolo, și astăzi, Pindar și Anacreon, jupuiți de vii, cerînd îndurare cititorilor caritabili ?» Boileau nu va spune nimic mai dur sau mai adevărat, și, pentru că împrumut acest pasaj din cea de-a douăzeci și patra «disertație critică», intitulată *Comparaison de Ronsard et de Malherbe [Comparație între Ronsard și Malherbe],* este cazul să închid cercul și să spun în termeni generali : ceea ce a făcut Malherbe pentru poezie Balzac a venit s-o facă pentru proza franceză.

Dacă vreți să vedeți asta și mai bine, puteți face, la rîndul dumneavoastră, o comparație cît se poate de instructivă și să alăturați «Prefața» pusă de Cassaigne înaintea *Operelor* lui Balzac, în marea ediție din 1645, de cea pe care o găsiți în ediția Malherbe din 1666, în fruntea operelor maestrului, prefață semnată de Antoine Godeau.

Într-adevăr, atît Cassaigne cît și Godeau laudă poezia lui Malherbe, ca și proza lui Balzac, aceleași merite în aproape aceiași termeni : unul versificator, iar celălalt retor, amîndoi deopotrivă stăpîni pe secretele artei și cele ale meseriei, sînt harnicii și învățații meșteșugari ai silabelor și ai cuvintelor, sînt maeștrii sau mai degrabă învățătorii celor care i-au

urmat și, ca să încheiem, nu atît prin exemplele sau modelele pe care le-au dat, cît prin lecțiile ce sînt implicite acestora.

De origine mai nobilă decît Chapelain, mai «honnêtes gens» [oameni distinși], așa cum se va spune în curînd, mai mult oameni de lume, mai puțin erudiți și, într-un anume sens, mai puțin pedanți, ei au deja un spirit mai liber și mai emancipat de imitarea sau superstiția anticilor. «Există monede false și în greacă, și în latină — scrie Balzac chiar lui Chapelain — nu o dată ni le-a debitat sfînta, venerabila antichitate, și multe lucruri proaste din trecut mai înșeală și azi sub aparența binelui.» La rîndul său Malherbe declara de bunăvoie că nu înțelege nimic din «vorbăria lui Pindar», cum spunea el... Să înțelegem bine aceste lucruri : limba franceză începe să se simtă în stare să pășească singură și, după expresia lui Sainte-Beuve, retorica ei este terminată, iată ce vor să spună Balzac și Malherbe. Ei respectă modelele, dar sînt siguri că acestea pot fi egalate, iar critica lor, mai exersată de pe acum, nu mai propovăduiește imitarea strictă și scrupuloasă. Cînd împrumută un vers de la Vergiliu sau un «aforism» de la Seneca, nu le mai pun în ghilimele, cum făcea Ronsard și cum făcea Montaigne. Ei au pretenția, și din nou are cuvîntul Balzac, «să meargă mai departe de exemplul lor» și «ceea ce nu era bun la locul de origine» ei se cred foarte capabili să-l amelioreze. Sau, cu alte cuvinte, din regulile extrase la lectură și din meditarea asupra anticilor, ei nu mai rețin decît forma, iar fondul îl vor inventa de acum ei înșiși. Cum și prin ce mijloace o vom vedea cînd vom vorbi despre Boileau.

16 noiembrie 1889

Lecţia a III-a

Boileau-Despréaux 1665—1685

Spanioli, italieni şi gali ; *cultişti,* preţioşi şi burleşti, Boileau. Reacţia spiritului burghez împotriva literaturii aristocratice. *Satires* şi prima epocă a vieţii lui Boileau. Formarea idealului clasic. Imitarea naturii. Autoritatea raţiunii. Imitarea anticilor. Despre fundamentarea imitaţiei anticilor în doctrina lui Boileau. Cultul formei. A treia epocă a criticii sau regulile întemeiate pe natură şi raţiune.

Domnilor,

Data trecută vă spuneam, vorbind despre Chapelain — şi insistam chiar asupra acestui punct în legătură cu regula celor trei unităţi — că în opera sa literară, ca şi în critica sa, Chapelain a fost deopotrivă imitatorul anticilor cît şi imitatorul sau elevul spaniolilor şi al italienilor. Într-adevăr, ştiţi, fără îndoială, că totul aparţinea Italiei şi Spaniei, dacă pot spune astfel : literatura însăşi, precum şi mòdele, iar Chapelain, care era în stare, aşa cum am văzut, să dirijeze curentele, nu era omul care să lupte împotriva lor. Or, în acel moment al istoriei lor, italienii erau reprezentaţi de cavalerul Marino, autorul acelui *Adone,* cu elogierea căruia debutase însuşi Chapelain într-o prefaţă memorabilă ; de un anume Bartoli, pe care mărturisesc că nu l-am citit, dar care văd că este numit, destul de semnificativ, «Marino» al prozei ; dintre spanioli era autorul lui *Don Quijote,* care este şi cel al lucrării *Persiles şi Sigismonda,* dar mai cu seamă erau «conceptiştii» şi «cultiştii», un anume Ledesma şi încă un altul, mai ilustru, al cărui nume a devenit sinonim cuvintelor emfază şi vorbărie, mă refer la faimosul Góngora.

Despre toate aceste personaje şi despre caracterul operelor lor veţi găsi numeroase informaţii, în ce-i priveşte pe spanioli, în *Istoria ideilor literare în Spania în secolul al XVII-lea* de domnul Menendez y Pelayo ; despre italieni şi despre «marinism» îndeosebi le veţi găsi într-un capitol din cele mai originale în excelenta sau mai curînd remarcabila *Istorie a literaturii italiene* de Francesco de Sanctis. Nu lipsesc nici alte istorii ale literaturii italiene ; sînt altele mai voluminoase, sînt altele mai «documentate», cum se spune azi, care conţin mai multe fapte, mai multe titluri, mai multe date, mai multe analize ; după părerea mea nu e nici una mai bună, mai filosofică, nici mai plăcută de citit decît cea a lui De Sanctis... Fără a mai intra în alte detalii, pentru noi şi pentru subiectul nostru ne ajunge aici faptul unanim consfinţit că, dacă un Marino şi Bartoli sînt maeştrii «preţiozităţii», un Ledesma şi un Góngora sînt maeştrii emfazei şi ai obscurităţii.

«Emfază» sau «preţiozitate», aceste două defecte ale spiritului şi ale stilului, au comun căutarea principiului frumuseţii în surpriză sau în uimire, pe care le confundă cu admiraţia. Ei vor să se «distingă», să se îndepărteze de mulţime ; vor să spună lucruri «la care nimeni nu se aşteaptă», iar acel element de originalitate pe care nu e niciodată uşor şi nici totdeauna posibil să-l introduci în

lucrurile spuse, pentru că trebuie să ai ceva de spus, ei îl pun, cel puțin încearcă să-l pună, în modul în care se spun lucrurile, în folosirea neprevăzută a cuvintelor, în întorsătura frazei. Iată cîteva exemple :

«Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche» [1]

spune îndrăgostit Pyrame iubitei sale Thisbé, în tragicomedia poetului Théophile,

«Les fleurs que sous tes pas tous les chemins produisent
Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire me nuisent ;
Si je pouvais complaire à mon jaloux dessein,
J'empêcherais tes yeux de regarder ton sein ;
Ton ombre suit ton corps de trop près, ce me semble...» [2]

iar Balzac, la rîndul său, în scrisoarea către cardinalul de la Valette atît de des citată : «Actualmente, în luna în care sîntem, caut toate remediile imaginabile împotriva violenței căldurii. Am un evantai care ostenește mîinile a patru valeți și face în camera mea un vînt care pe mare ar provoca naufragii». Citiți și scrisorile sau micile versuri ale lui Voiture. Așa se vorbea la *Hôtel de Rambouillet*, cu singura deosebire sau nuanță că, în timp ce unii prețioși își caută efectele mai degrabă în subtilitatea gîndurilor și în rafinamentul expresiei, ceilalți, mai curînd în enormitatea hiperbolelor sau amploarea cuvintelor :

«Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre...» [3]

[1] «Dar sînt gelos pe tot ce te atinge.»

[2] «Florile pe care drumul ți le-așterne-n cale
Avînd cinstea să-ți placă, mă copleșesc de jale ;
De-ar fi ca să îmi urmez geloasa mea pornire
Sînul tău l-aș feri chiar și de-a ta privire
Și umbra-ți te urmărește atîta de aproape...»

[3] «Eu cînt pe-acel ce-nvinse pe-ai lumii-nvingători.» (Boileau, *Arta poetică*, trad. de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957 (B.P.T.), cîntul III, p. 66).

Balzac este mai «emfatic» și Voiture mai «prețios», dar marele Corneille a găsit uneori secretul de a fi și una, și alta...

«Impatients désirs d'une illustre vengeance
À qui la mort d'un père a donné la naissance
Enfants impétueux de mon ressentiment...» [1]

De altfel, dacă ați fi curioși să precizați nuanța de care vorbeam, această cercetare ar fi interesantă și chiar subiectul ar fi aproape nou. Într-adevăr, toată lumea a vorbit despre «prețioase», despre doamnele din salonul Doamnei de Rambouillet și de ilustra Sapho ; s-au scris despre ele volume ; s-a omis un singur lucru : să ni se spună sau să se încerce să ni se spună ce este «prețiozitatea».

Putem să ne dăm seama de pe acum de însemnătatea serviciului pe care avea să-l facă Boileau doar prin faptul că s-a opus acestui dublu curent. Dar, înainte de a ajunge aici, mai trebuie notat că, în ciuda Spaniei și a Italiei, ca și în ciuda Pleiadei, nici prețiozitatea, nici cultismul n-au învins un vechi fond galic, care supraviețuia și care se dezvolta liber în povești «burlești» sau «grotești», sau poate pur și simplu grosolane, precum *Histoire comique de Francion [Povestea comică a lui Francion]* de Charles Sorel (1632), *Rome ridicule [Roma ridicolă]* a lui Saint-Amant sau *Virgile travesti [Vergiliu travestit]* de Scarron (1648). Iau o strofă din cea de-a doua dintre aceste lucrări.

«Il vous sied bien, monsieur le Tibre,
De faire ainsi tant de façon,
Vous dans qui le moindre poisson
À peine a le mouvement libre ;
Il vous sied bien de vous vanter
D'avoir de quoi le disputer
À tous les fleuves de la terre,

[1] «Dorinți nerăbdătoare de o faimoasă răzbunare
Ce la moartea unui tată ce cuprind
Aprigi copii ai urii mele...»

Vous qui, comblé de trois moulins,
N'oseriez défier en guerre
La rivière des Gobelins...»[1]

Existau în lucrare peste o mie de versuri pe acest ton, și în anii 1640 asta se numea spirit și cu asta te destindeai cînd voiai să rîzi.

Între cele trei direcții care se deschideau în fața sa, Boileau avea s-o ia pe cea de-a patra, pe urmele autorului lucrării *Lettres provinciales [Scrisori provinciale]*. Știți că aceasta era cartea de care se făcea cel mai mult caz dintre toate cărțile în limba franceză,

«Fils d'un père greffier, né d'aïeux avocat»[2]

printre care doar prin minune nu se vor fi strecurat și niște procurori sau subgrefieri, burghezi din Paris, ca Poquelin și ca Arouet, burghez născut chiar în insula Cité, în curtea Palatului de justiție, în centrul și în vizuina șicanelor juridice și a oamenilor legii ; ceea ce Boileau reprezintă mai presus de orice în critica și în literatura secolului al XVII-lea, ceea ce reprezintă în toate privințele în mod excepțional este instaurat spiritului burghez.

Remarcați, într-adevăr, că înaintea lui, înaintea lui Molière și înaintea lui Pascal — numele cărora se cuvin alăturate aici numelui său — literatura este esențialmente «aristocratică». E aristocratică prin obișnuita afectare a nobleții la care scriitorii

[1] «Domnule Tibru, îți stă foarte bine
Să faci fasoane fără încetare
Cînd n-are loc în apa ta cea mare
Să zburde peștișorul cel mai fin.
Îți șade foarte bine lauda
În încercarea de-a rivaliza
Cu toate fluviile de pe pămînt.
Cînd prea destul ar fi numai trei mori
Pe apa ta, și nu ai mai putea
Nici cu Gobelins măcar să te măsori»...

[2] «Fiu al unui tată grefier, născut din strămoși avocați».

se cred obligați, e aristocratică prin calitatea publicului căruia aceștia i se adresează, fie publicul restrîns al oamenilor de la Curte, fie publicul cu puțin mai numeros din «ruelles»[1], unde este imitată divina Arthénice ; literatura e, în sfîrșit, aristocratică, ați văzut-o, chiar prin natura defectelor sale. Pentru a înțelege și a gusta *Lettres [Scrisori]* de Balzac e nevoie de o educație specială, ca și pentru a te amuza de glumele lui Scarron, ca și pentru a înțelege «regulile» lui Chapelain însuși. Vreau să spun că regulile, fiind bazate pe autoritatea anticilor sau pe cea a italienilor, a lui Vida, Robortelli, Scaliger, Castelvetro, neputînd fi controlate decît de niște erudiți, nu pot fi deci acceptate și aplicate în mod inteligent decît de aceștia. Dar o dată cu Pascal, Molière și Boileau spiritul burghez devine conștient de forța sa, se opune spiritului aristocratic al saloanelor și budoarelor, se eliberează de sub protecția marelui senior sau a financiarului și deci și de obligația de a le plăcea. În curînd chiar nu se va teme să atace atît pe revoltați cît și pe marchizi în *Satires* și în comedie :

«Que George vive ici, puisque George y sait vivre,
Qu'un million comptant, par ses fourbes acquis,
De clerc, jadis laquais, a fait comte et marquis...»[2]

Iată ce vreau să spun insistînd mai întîi asupra faptului că Boileau este un burghez din Paris, prin naștere și prin educație, prin instinct și prin gust, că are temperamentul independent și iute, cu înclinații satirice, al burghezului parizian, neîncrederea înnăscută față de tot ce nu e clar — clar chiar cu riscul de a fi superficial — filosofia sumară, o anumită îngustime de spirit, multă încredere în sine, în siguranța gustului său și, în sfîrșit,

[1] Saloanele prețioaselor din secolul al XVII-lea.

[2] «Că George trăiește aici, el știe să trăiască,
Strîngînd prin șiretlicuri un milion peșin
Din scrib, lacheul cîndva, a devenit marchiz...»

aceea franchețe cam frustă care este probitatea criticului. Aceste defecte și calități amestecate și compensate oferă un model al spiritului burghez cum nu cunosc altul, mai asemănător, mai complet și mai original în toată istoria literaturii noastre.

Nimic mai firesc decît faptul că această independență de spirit, la care se adaugă plăcerea de a ironiza, începe să-l incite către satiră : este prima perioadă din viața sa literară ; plasați-o cu aproximație de la 1660 la 1670. Își bate joc de unii, își bate joc de alții, îl atacă mai întîi pe Chapelain, și prin el pe pedanți ; îi atacă pe scriitorii «grotești», îl atacă pe Quinault cu o libertate care ajunge pînă la maestrul său Corneille. În acel Tasso, care mai e încă admirat, și în acel *Ierusalim*, de unde au ieșit, după părerea lui, ca din traista lui Eol, acele *Pucelles*, acei *Saint-Louis*, acei *Clovis*, acei *Moise*, acei *Alaric*, în toate acestea el nu vedea decît licărul unei bijuterii false, splendoarea falsului gust italian și îndrăznește s-o spună.

«Qui pourrait aujourd'hui, sans un juste mépris
Voir l'Italie en France, et Rome dans Paris ?» [1]

Bineînțeles, așa cum atacă, așa i se răspunde. Plouă cu pamflete și replici : replica lui Cotin, replica lui Boursault, replica lui Coras, replica lui Saint-Sorlin. La rîndul său, Boileau ripostează, este tot mai în vervă, se supără, se însuflețește, este incitat spre satiră :

«Un clerc pour quinze sous, sans craindre le holà,
Peut aller au parterre attaquer *Attila*...
Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire.
On sera ridicule, et je n'oserai rire !» [2]

---

[1] Poți vedea oare astăzi fără a fi luat în rîs
Italia în Franța și Roma în Paris ?»

[2] «C-un bilet de cinci sfanți, făr-teamă de huiduială,
Poate un scrib la teatru s-atace Attila...
Eu unul voi fi singur să nu-ndrăznesc să zic
Și chiar și la ridicol silit să tac chitic !»...

Într-adevăr, Doamne ferește ! Bătălia devine și mai crîncenă, loviturile, mai bine dirijate, sînt mai viguroase și mai drepte, și pentru a fi susținut în luptă el îl are, de altfel alături pe Molière, îl are pe La Fontaine, îl are pe Racine, are publicul, îl va avea în curînd pe însuși regele, și în toate privințele, sau în aproape toate, are atîta dreptate încît ne întrebăm cum de nu i s-a hotărît imediat victoria și ce mai așteptau unii pentru a trece de partea lui.

Răspunsul nu e greu de dat ; sîntem în secolul regulii și al disciplinei, și se așteaptă ca el să-și fi enunțat sau — cum am spune noi — să-și fi formulat doctrina. Într-adevăr, pînă acum satira sa este toată numai vervă ; critica este foarte personală, nu dă de loc explicații ; ceea ce îi displace e rău, ceea ce îi place e bun.

«En vain il veut parfois faire grâce à quelqu'un
Sa plume aurait regret d'en épargner aucun.» [1]

La el totul depinde de dispoziție. Prin rîs se răzbună de plictiseala lecturilor sale sau, cu alte cuvinte, nu blamează și nu laudă potrivit unor principii, ci doar din instinct ; are numai gustul bun, cuvîntul prompt, mîna agilă ; nimic pedant, nici calculat, ci insolența fericită a tinereții pusă în serviciul bunului-simț și al probității literare. Curînd își dă seama totuși că acestea nu ar putea fi deajuns ; caută un fundament judecăților sale, îl găsește, îl exprimă în *Epîtres [Epistole]* și în versurile din *Art poétique* — iată perioada a doua a vieții sale literare, pe care o putem socoti aproximativ de la 1670 pînă pe la 1685.

Or, de îndată ce începe să reflecteze, remarcă faptul că toți cei pe care-i atacase fără să știe prea bine de ce, se îndepărtează, într-un fel sau altul, de natură.

---

[1] «Zadarnic pe vreunul să-l ierte ar cerca
Căci pana-i nemiloasă să-l cruțe-ar regreta.»

Toți acești pedanți sînt artificiali și, dacă pot spune așa, sînt mai cu seamă livrești ; trec prin viață fără s-o observe, se hrănesc cu o falsă erudiție pe care vin s-o verse în lume. Se întorc apoi la hîrțoagele lor, și a doua zi o iau de la capăt. Cît despre prețioși, cu ei se petrece altceva, deși în fond e același lucru, însă pe ei nu cărțile îi împiedică să vadă natura, ci lumea. Dacă Chapelain ar vrea să vadă natura mai ordonată, mai scrobită, mai rectilinie, Voiture o vrea mai dulceagă, mai delicată și mai împodobită. Unul găsea natura prea dezordonată, celălalt «prea săracă în podoabe». Dar și unul și celălalt sînt de acord că este «imperfectă» și se laudă că o «desăvîrșesc». Tot astfel și «groteștii» «îngroașă contururile» — după expresia vremii — pentru că, la fel ca prețioșii și pedanții, găsesc natura «prea plată». Ceilalți voiau și ei să placă, dar într-un alt mod, provocînd rîsul ; și cum caricatura e mijlocul cel mai simplu pentru atingerea acestui scop, sau bufoneria vulgară și jocul de cuvinte, ei se chinuiesc, se contorsionează pentru a crea mai «nostim» decît natura. Citiți-i mai bine pe Saint-Amant sau pe Scarron.

Iar concluzia nu e nici ea greu de tras : trebuie să te reîntorci la natură și, fără a pretinde să faci mai bine, mai moral sau mai plăcut decît ea, trebuie s-o imiți.

«Nous avons changé de méthode,
Jodelet n'est plus à la mode
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.» [1]

Așa se exprimă undeva La Fontaine ; ca și pentru el, ca și pentru Molière, Pascal sau Bossuet, și

[1] «Acum avem altă metodă,
Jodelet nu mai este la modă
Și nu mai îndrăznești
C-un pas natura s-o părăsești.»

pentru Boileau imitarea naturii este regula regulilor, cea care le domină pe toate celelalte, care le rezumă sau le judecă, sau mai curînd, cea căreia toate celelalte reguli îi slujesc numai ca să ne ajute s-o urmăm.

«Que la nature donc soit votre étude unique...»
«Car la nature plaît sans étude et sans art...»
«Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable..»
«Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux...»
«Chacun pris en son air est agréable en soi.» [1]

Acest soi de versuri abundă, o știți, în Boileau ; și cum nu e suficient să enunți regula, știți și asta, el însuși o aplică ; și într-unele din ale sale *Satires* — *le Repas ridicule [Prînzul ridicol]*, de pildă, sau *Satire sur les femmes [Satiră despre femei]*, pe care o compunea în 1693 — te poți întreba dacă nu a împins poate prea departe, cel puțin o dată sau de două ori, «naturalismul» sau «realismul» descrierii :

«Deux assiettes suivaient, dont l'une était ornée
D'une langue en ragoût, de persil couronnée ;
L'autre, d'un godiveau tout brûlé par dehors,
Dont un beurre gluant inondait tous les bords...»[2]

sau :

«T'ai-je fait voir de joie une belle animée,
Qui souvent, d'un repas sortant tout enfumée,

[1] «Unicul vostru studiu natura deci să fie...»
(Boileau, Arta poetică, trad. de Ionel Marinescu,
Editura de stat pentru literatură și artă,
București, 1957 (BPT), cîntul III, p. 70).
«Pentru că natura place fără studiu și fără artificiu...»
«Nimic nu este frumos ca adevărul, numai adevărul este plăcut..
«Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios,
Ce imitat de artă, să nu pară frumos...»
(Ibidem, p. 52).
«Fiecare luat în felul lui este plăcut în sine.»

[2] «Urmau două platouri, unul era ornat
Cu limbă, de verdeață frumos încununat ;
Pe celălalt, purcelul cam ars și în untură,
Topită și prelinsă-mprejur, peste bordură...»

Fait, même a ses amants, trop faibles d'estomac,
Redouter ses baisers pleins d'ail et de tabac ?»[1]

Totodată natura este foarte vastă, și, prin urmare, recomandarea de a o imita este cam vagă. Nu s-ar putea spune chiar, într-un anumit sens, că în natură e totul ? Și nu numai urîțenia dar și ciudățenia și monstruozitatea nu țin și ele de natură ? Cu atît mai mult capriciul și fantezia.

«Cette vie est à tous, et celle que je mène,
Quand le diable y serait, est une vie humaine !»[2]

Această idee o exprimă și un poet mai mare, într-un mod mai puțin umoristic și mai bine, atunci cînd observă că nu s-ar putea ieși din natură, că ea nu ar putea fi idealizată sau degradată decît cu mijloace care și ele fac parte din natură. Să recomanzi imitarea naturii e bine, dar nu e mare lucru dacă nu se precizează, la rîndul său, felul cum trebuie imitată ; în sfîrșit, fiecare din noi avînd propriul nostru fel de a vedea, de a simți, de a reproduce natura, trebuie să se convină acum asupra unui principiu care, adăugîndu-se la cel al imitării naturii, să-l restrîngă.

Acest principiu este cel al autorității sau suveranității rațiunii, și în această privință e foarte posibil ca și cartezianismul să aibă un rol, însă Boileau nu era incapabil să-l descopere și singur, căci după ce și-a fundamentat regulile pe principiul naturii, ce era mai logic și mai consecvent decît să vrea să le fundamenteze pe principiul rațiunii ? Vom imita deci natura și o vom imita ca natură rațională. Să privim puțin ce consecințe poate avea acest singur cuvînt, de care mă tem că Boileau n-ar fi vrut, într-adevăr, niciodată să se servească.

[1] «Ți-am arătat frumoasa de-a pururea voioasă
Ce-adesea afumată se scoală de la masă
Speriind îndrăgostiții mult-gingași de stomac
Cu sărutări duhnind a ceapă și tabac ?»

[2] «Viața e a tuturor, și a mea să-mi trăiască,
Chiar diavolului dată, e viață omenească".

Aceasta înseamnă, în primul rînd, că de fapt nu vom imita natura decît în măsura în care o găsim rațională, logică și conformă cu propria sa schemă. De pildă, este oare natural să fii hidrocefal, să presupunem cu bot de iepure sau cu picior diform ? Nu, acestea nu sînt naturale, fiind chiar deviații de la schema structurii normale a omului. Inversiune, oprire a dezvoltării, hipertrofie a unui organ, toate aceste noțiuni care arată cum se nasc monstruozitățile dovedesc implicit că nu au nici o rațiune de a exista. Similar există cazuri de teratologie morală, care nu sînt «naturale», deși se găsesc în natură, și care nu o reprezintă, ci dimpotrivă, o contrazic. Noi nu le vom imita, și ne vom aminti că, dacă nu există șarpe

« . . . . .ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux ;»

aceasta este cu putință numai cu condiția ca în «monștri» sau în «șarpe» să regăsim la origine natura, și ei înșiși să facă parte din natură.

Aceasta înseamnă, în al doilea rînd, că nu vom imita natura decît în măsura în care o găsim conformă sau identică cu ea însăși în spațiu și în timp,

«De Paris au Pérou, du Japon jusqu'à Rome ;»[1]

natură universală și natură eternă. Astfel, dacă vreți, modul în care mănînci, cu degetele sau cu furculița, felurile pe care le mănînci și modul în care le condimentezi nu afectează, nu modifică de loc necesitatea de a mînca. De asemenea, trecînd din domeniul fizicului în cel al moralului, atît sub veșmîntul de Curte al unui mare senior francez cît și sub toga unui roman, sentimentele,

[1] «De la Paris pînă în Peru, din Japonia pînă la Roma ;»

pasiunile, ideile sînt aceleaşi sau cel puţin nu merită să fie reprezentate de artă decît în măsura în care ţin de un adevăr mai general decît ele însele, un adevăr care îşi precede expresia sa artistică şi e capabil să dăinuiască mai mult decît aceasta.

«C'est ainsi que Lucile, appuyée de Lélie,
Fit justice en son temps des Cotins d'Italie.» [1]

După exemplul lor vom încerca deci să discernem în natura însăşi efemerul şi durabilul, principalul şi accesoriul, contingentul şi necesarul ; nu vom imita din natură decît ceea ce este mai durabil.

Iar aceasta înseamnă, în sfîrşit, că nu vom imita natura decît în măsura în care ea este inteligibilă şi accesibilă tuturora.

«Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ;» [2]

şi pentru a fi siguri de adevărul ideilor noastre nu ajunge să le concepem. De asemenea, faptul că am încercat noi înşine un sentiment nu e un motiv ca el să fie «natural». Rămîne de văzut. Şi pentru a vedea trebuie să compari, să ieşi din tine, să te judeci dinafară, ţinînd seama de sentimentele altora. Oricare ar fi diversitatea părerilor omeneşti, sînt cîteva puncte asupra cărora toţi oamenii cad de acord, şi, oricît ar fi sensibilitatea noastră de schimbătoare — nu numai de la un om la altul, dar şi la unul şi acelaşi om în momente diferite —, suferim totuşi de aceleaşi dureri, aşa cum ne bucurăm de aceleaşi plăceri. Ne vom feri deci să fim de propria noastră părere. Dimpotrivă, ne vom sili să comunicăm mereu cu semenii noştri. Nu le vom vorbi de noi, ci de ei înşişi şi, în sfîrşit, din moment ce raţiunea este cea care constituie legătura dintre societăţile omeneşti, nu vom imita din întreaga natură decît ceea ce toţi oamenii vor consimţi să numească natură şi natural.

[1] «Ajutată de Lélie, Lucile în cele vremi
A pus bine la punct „Cotinii" italieni.»

[2] «Se-ntîmplă şi-adevărul să fie necrezut.»
(Boileau, Arta poetică, trad. de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957 (B.P.T.), cîntul III, p. 55).

Să urmărim aceste idei în aplicarea lor. De ce se adoptă «regula celor trei unităţi» ? Pentru că nu e «firesc» ca într-un interval de trei sau patru ore să închizi o acţiune a cărei durată reală ar fi de luni, ani, chiar secole, şi pentru că, pe de altă parte, nu e «rezonabil» să dispersezi în spaţiu sau în timp un subiect al cărui efect depinde, prin ipoteză sau prin definiţie, de gradul său de concentrare. De ce se condamnă «burlescul» ? Pentru că nu e «firesc» ca un om, oricît ar fi el de ridicol, să provoace necontenit rîsul, orice ar face şi orice ar zice, fără întrerupere şi fără răgaz ; pentru că nu e «rezonabil» să pui reginele să vorbească întocmai ca nişte negustorese de peşte ; mai degrabă mahalagioaicele s-ar sili să imite pe regine. De ce sînt condamnaţi preţioşii şi «preţiozitatea» ? Pentru că nu e «firesc» să foloseşti limbajul ca să faci mai puţin inteligibilă gîndirea, care, şi aşa, de felul ei, este destul de greu de înţeles ; pentru că nu e «rezonabil», cînd conversezi cu cineva, să vorbeşti tocmai pentru a nu fi înţeles. Şi de ce este prohibit «miraculosul creştin» ? Pentru că nu e firesc să-l amesteci pe Dumnezeu în persoană în treburile oamenilor — şi în ce treburi adesea, ca în *Ierusalimul* lui Tasso ! Şi apoi pentru că nu e «rezonabil» să măreşti numărul miracolelor care trebuie crezute, cum se face în *Clovis* sau în *la Pucelle*. Aici se întrevede puţin jansenistul din Boileau...

Mai rămîne o ultimă întrebare : aceea de a şti cine ne va asigura că regulile sînt întemeiate pe natură şi pe raţiune ? Însăşi statornicia lor, răspunde Boileau ; şi aici intervine în doctrina sa principiul imitării anticilor, ca un corectiv, ca un complement şi totodată ca un mijloc. Nu s-a văzut

prea bine importanța acestui principiu și poate nici chiar Boileau, din felurite motive, nu a văzut-o clar. Mă tem să nu fie cumva puțină superstiție în admirația pe care o profesează pentru Pindar, de pildă ; preferam sinceritatea puțin aspră a lui Malherbe. Dar el a simțit din instinct ceea ce nu a văzut, și anume că fără exemplul și autoritatea anticilor nu și-ar putea apăra doctrina de acuzația de arbitrar. Ceea ce nu e rău să arătăm, ci este chiar foarte important.

Să citim deci *Odiseea* lui Homer, sau *Ifigenia* lui Euripide, sau *Satirele* lui Horațiu. Sînt aproape 2 000 de ani de cînd a murit autorul *Satirelor*, cît despre cel al *Odiseii* cine poate spune cînd a trăit ? De la ei încoace totul s-a schimbat în lume. Grecii și romanii trăiau sub un alt cer, într-o societate a cărei structură se deosebea într-atît de a noastră încît astăzi eruditii noștri de-abia sînt de acord cu privire la ce putea să fie ea. Nu purtau nici redingote, nici pantaloni, ci hlamidă și togă, se încălțau cu sandale sau cnemide, iar noi avem cizme. Locuințele lor se deosebeau de ale noastre. Aveau sclavi. Nici căsătoria, nici familia, nici proprietatea nu erau constituite la ei pe aceleași baze ca la noi. Individul aparținea comunității înainte de a-și aparține sieși. În sfîrșit, ei vorbeau alte limbi, din care e adevărat că provine a noastră, și pe care e la fel de adevărat că nu le putem stăpîni decît cu răbdare, trudă și timp.

Și totuși îi înțelegem ! Dacă unele detalii ne scapă, se întîmplă așa cum ne scapă unele și în operele contemporanilor și ale compatrioților noștri. Două sau trei mii de ani scurși, războaie, invazii, o nouă religie înlocuind ficțiunile mitologiei lor, sclavia abolită, femeia eliberată de tirania domestică, individul redat lui însuși, spiritul uman reînnoit, transformat de știință : nimic din toate acestea nu ne-au putut face să încetăm de a-i înțelege și de a-i aprecia. Amintiți-vă în această pri-

vință cuvintele lui Racine în prefața la *Iphigénie* : «După efectul pe care l-a produs asupra teatrului nostru tot ce am imitat după Homer sau Euripide, am recunoscut cu plăcere că bunul-simț și rațiunea sînt aceleași în toate vremurile. Gustul parizienilor s-a arătat conform cu cel al atenienilor. Spectatorii mei au fost mișcați de aceleași lucruri care au înlăcrimat altădată pe cel mai cultivat popor din Grecia și datorită cărora s-a spus că între poeți Euripide este extrem de tragic». Iată temeiul imitării anticilor, iată forța «naturii» și a «rațiunii», și iată semnul după care le recunoaștem la contemporanii noștri.

Într-adevăr, în timp ce în jurul nostru și în noi totul se schimbă, dacă îi mai înțelegem încă, dacă tot îi mai gustăm pe Homer și pe Euripide, e sigur că ceva a rămas neschimbat în noi, și prin experiență afli că acest ceva este tot ceea ce avea un caracter mai universal în ei, desigur, dar și tot ce era mai profund, și nu știu dacă n-aș putea spune chiar tot ce era mai lăuntric. Consecința nu e oare limpede ? Cel puțin era limpede pentru Racine, era limpede pentru Boileau. Vreți să știți dacă viziunea noastră asupra lucrurilor sau, cum ar fi spus ei mai simplu, dacă ideea pe care vi-o faceți este conformă cu natura și cu rațiunea ? Consultați-i pe antici, nu pentru că sînt antici — deși și așa s-ar putea pretinde că, fiind mai la începutul lumii, mai aproape de natură, au sesizat-o mai bine — ci pentru că sînt martori inatacabili că există în adîncul sufletului uman, sub diversitatea aparențelor, ceva identic, permanent și etern. La ei natura și rațiunea sînt la loc de onoare, prin urmare de la ei trebuie să învățăm să le recunoaștem, și, la rîndul nostru, să imităm una, să iubim pe cealaltă, egalîndu-le astfel sau chiar depășindu-le.

Vedeți în ce sens și în ce măsură se poate spune aici că Boileau este totuși, fără s-o știe, continua-

torul și moștenitorul lui Ronsard, în ciuda felului aproape injurios în care a vorbit totdeauna despre el, preferîndu-i-l pînă și pe Marot, ceea ce e culmea nedreptății sau, dacă vreți, a prozaismului. Dar, dacă asemenea lui Ronsard îi admiră și el pe antici, el cunoaște motivele acestei admirații, pe care Ronsard și școala sa o nutreau nedeslușit, fără discriminare și alegere, față de întreaga antichitate, cu o preferință sau un interes deosebit pentru alexandrini, dintre greci, adică pentru italienii elenismului, și dintre latini pentru Seneca și pentru Lucan, adică pentru spanioli. Ceea ce prețuiește Boileau la antici sînt «natura» și «rațiunea». Dacă anticii, cum spuneam, îi servesc drept lege pentru a judeca în ce măsură se realizează rațiunea și adevărul imitației în operele modernilor, invers și reciproc, experiența naturii și a rațiunii îi slujește pentru a deosebi anticii între ei înșiși, ca să spun așa, pe Euripide de Seneca, pe Lucan de Vergiliu.

Dar ceea ce deosebește încă și mai profund procedeul său sau critica sa de cea a lui Ronsard este importanța pe care o acordă formei, lucru pentru care, desigur, nu l-am putea blama cînd este vorba de o limbă ca a noastră, în care nu există deosebiri esențiale între vocabularul prozei și cel al poeziei. Acesta este într-adevăr un ultim punct pe care nu-l putem omite atunci cînd încercăm, ca acum, să reducem doctrina literară a lui Boileau la principiile ei. În acest burghez sălășuiește un artist, înțeleg prin asta un remarcabil meșteșugar și un teoretician scrupulos al artei sale. Poet sau nu, nu asta e problema, deși, la urma urmei, opera sa abundă în versuri reușite, în versuri strălucind de un bun-simț și de claritate, care încă de la apariție au devenit proverbe, și aceasta pentru că exprimau adevăruri curente într-un mod «viu, subtil și nou în vremea lor» ; și încă nici acesta nu e un

merit prea răspîndit. Trebuie ținut seama și de faptul că de aproape două sute cincizeci de ani versul francez «a evoluat» și el, ca și celelalte, și dacă se ține seama de aceasta atunci cînd se vorbește despre versificația lui Molière sau chiar de cea a lui Racine, trebuie să se țină seama și cînd este vorba de versurile lui Boileau. Veți remarca, în această privință, că dacă nu s-ar ține seama, s-ar comite față de Boileau aceeași nedreptate care — pe drept cuvînt — i se reproșează că i-a făcut-o el lui Ronsard.

Dar chiar dacă, împreună cu detractorii săi cei mai înverșunați, aș fi de acord că versurile din *Satires* nu valorează cît cele din *Sonnets à Cassandre [Sonelele către Casandra]* și încă și mai puțin decît cele din *Châtiments [Pedepse]* sau din *Contemplations [Contemplații]*, trebuie, în schimb, să convină și ei, la rîndul lor, că dacă cineva a intuit valoarea formei în poezie acela este Boileau. Recitiți *Satires, Epîtres, Art poétique*, recitiți «prefețele» sale, îndeosebi cea mai amplă, cea pe care a pus-o înaintea ediției sale de la 1701. «E cu adevărat o diferență între niște versuri ușoare și altele ușor făcute. Narațiunile lui Vergiliu, deși extraordinar de lucrate, sînt mult mai naturale decît cele ale lui Lucan, care scria, se spune, cu o ușurință prodigioasă.» Mai parcurgeți și «scrisorile» către Brossette ; veți vedea acolo scrupulele artistului, sau, pentru a avea încă o dovadă, priviți și remarcați ce atacă el la majoritatea inamicilor săi literari.

> «Oh ! le plaisant projet d'un poète ignorant
> Qui de tant de héros va choisir Childebrand.» [1]

[1] Oh ! ce anost apare poetul ignorant
Ce din eroi-atîția îl ia pe Hildebrand !»

Boileau, **Arta poetică**, trad. de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957 (B.P.T.), cîntul III, pp. 64—65).

Spusese deja, în epistola intitulată *Passage du Rhin [Trecerea Rinului]* :

«Oh ! que le ciel, soigneux de notre poésie,
Grand roi, ne nous fit-il plus voisins de l'Asie.
. . . .
Il n'est plaine en ces lieux si sèche et si stérile
Qui ne soit *en beaux-mots* partout riche et fertile.»[1]

Unul este «plat și grosolan», celălalt este «greoi și penibil», unul își construiește versurile fără artă, iar celălalt rimează «fără talent». Dacă există, așadar, o artă a scrisului, dacă există mai ales o artă de a face rime, dacă există o artă de a desfăta urechea, admițînd că Boileau nu ar fi cunoscut-o sau practicat-o el însuși, el a predat-o totuși, și dacă e adevărat că lecțiile sale au ajutat la formarea lui Racine — așa cum lui Boileau însuși îi plăcea să se laude — înseamnă că ele nu au fost zadarnice. Voi merge mai departe ; și, cum doctrina sa acorda în mod evident un rol prea restrîns originalității poetului, reducîndu-i atribuțiile la exprimarea ideilor curente, aș spune bucuros că, uneori, a supraestimat meritul formei ca unic mijloc de a reintregra această originalitate... Vă las să meditați asupra problemei.

Nici una din aceste idei nu avea totuși să se impună sau să triumfe fără a ridica numeroase proteste, și dacă certurile dintre persoane, Boileau contra lui Cotin, Cotin contra lui Boileau, ocupaseră, cum am spus, primii ani ai vieții sale literare, discutarea chestiunilor de principiu avea să-i ocupe și să-i agite pînă și ultimii ani, de la 1690 la 1702.

E adevărat că își alesese cu abilitate terenul. Într-adevăr, cum l-ar fi putut contrazice «prețioșii»

[1] «Oh, de ce oare cerul veghind asupra poeziei noastre
Nu ne-a așezat, mărite rege, mai aproape de Asia.
. . . .
Nu-s în aste locuri cîmpuri mai uscate
Să nu fie-n cuvinte, mănoase și bogate.»

în chestiunea formei și în privința importanței acordate formei ? Ei înțelegeau, fără îndoială, altfel perfecțiunea formei, ați văzut aceasta, într-un mod chiar foarte deosebit de al lui, dar pînă la urmă, în ceea ce privește esențialul, anume că lucrurile valorează mai cu seamă prin felul în care sînt spuse și prin înfățișarea care li se dă, erau de acord cu el. Aceasta, în treacăt fie spus, poate explica ciudata stimă pe care Boileau a purtat-o întotdeauna lui Voiture, nu numai în versuri, dar și în proza sa, și pînă în prefața ediției din 1701. A așteptat ca Voiture să moară pentru a-i declara «insipide» jocurile de cuvinte, în *Satire sur l'équivoque [Satira despre echivoc]*. Pînă atunci s-a arătat mulțumit că acesta «și-a lucrat cu minuțiozitate operele».

Încă și mai greu ar fi putut fi atacat Boileau în legătură cu ceea ce a spus despre puterea și autoritatea rațiunii :

«Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix...»[1]

În tot secolul al XVII-lea, numai janseniștii i-ar fi putut reproșa lui Boileau încrederea excesivă în ceea ce numeau, la Port-Royal, «imbecilitatea» rațiunii umane. Dar toți sau aproape toți erau prietenii lui Boileau, începînd cu cel mai faimos și mai respectat dintre ei, cel care era salutat pe atunci cu numele de «marele Arnauld». De altfel, dacă nu credeau în rațiune, ei credeau și mai puțin în imaginație și în sensibilitate, aceste două «maestre ale erorii». Și, cum în afară de janseniști nu mai rămîneau decît cartezienii, adică cei mai raționaliști dintre oameni,

[1] «Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire.»

(Boileau, **Arta poetică**, trad de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București 1957 (B.P.T.), cîntul I, p. 29).

un Perrault sau un Fontenelle nu s-ar fi putut gîndi să coboare rațiunea de pe piedestalul unde o pusese Boileau. Deci, dacă principiul ar fi fost contestabil — și chiar era prin aceea că imaginația și sensibilitatea sînt primele dintre calitățile pe care trebuie să le cerem unui poet — el era de acord cu spiritul general al secolului, și de fapt nu văd ca vreunul dintre adversarii lui Boileau să-l fi contestat în mod serios și nici măcar să fi încercat s-o facă. Chapelain însuși n-ar fi putut-o face dacă ar fi vrut, el, a cărui *la Pucelle* era atît de «rațională» și, după cum ați putut vedea, atît de savant «rațională».

În sfîrșit, ar fi mai mult, ba chiar mult mai mult de spus despre felul îngust și mai ales timorat în care Boileau înțelesese imitarea naturii, ca și cum, imediat după ce l-a enunțat, ar fi dat înapoi în fața consecințelor propriului său principiu. Dar contemporanii săi erau departe de a-i putea reproșa că nu și-a dus principiul pînă la capăt și că, după ce făcuse patru pași înainte, făcea trei înapoi ; am încercat să vă arăt că, dimpotrivă, el nu le propusese nimic mai revoluționar decît să imite natura, în loc să încerce, așa cum se făcea pe-atunci, «s-o perfecționeze», și ar fi putut fi mai curînd acuzat că dă naturii un loc prea mare în doctrina sa. Iată o dovadă în plus, destul de elocventă, a acestui lucru : de îndată ce Boileau s-a retras din luptă, nu numai că acel «naturalism», al cărui veritabil teoretician fusese împreună cu autorul pieselor *Critique de l'École des femmes [Critica Școlii nevestelor]* și *Impromptu de Versailles [Improvizația de la Versailles]*, n-a mai atras pe nimeni, nici măcar nu a dus la reprezentarea în artă a naturii exterioare ; ci el a putut să vadă «prețiozitatea» renăscînd în preajma sa și în iatacele transformate în saloane pe un Fontenelle și pe un La Motte reluînd tradiția unui Balzac și a unui Voiture. Va fi cu totul altceva atunci cînd, cîțiva ani mai tîrziu, marchiza de Lambert și, după ea, Doamna de Tencin vor fi devenit niște autorități. Primii ani ai secolului al XVIII-lea îi vor aminti în această privință pe cei dintîi din secolul al XVII-lea. Încă o dată, în istoria literaturii, omul natural va dispărea, se va transforma în «omul de lume». Și, pentru a ne debarasa de un viciu ale cărui urme se mai văd încă, nu spun că numai în romanele lui Marivaux, ci chiar pînă în *Petit Carême [Postul cel mic]* și pînă în *Esprit des lois [Spiritul legilor]*, nu vor ajunge glumele autorului scrierilor *Gil Blas* și *Studentul din Salamanca* ; va fi nevoie de însăși intervenția lui Voltaire. Iată de ce nu puteau dușmanii lui Boileau să-l acuze pentru timiditatea «naturalismului» său.

Ce le mai rămînea ? Le rămînea să-l atace în problema imitării anticilor și efectiv aceasta aveau s-o și facă. Cu ce argumente și, de altfel, cu ce succes, sau mai degrabă cu ce insucces, aceasta o vom vedea studiind disputa dintre antici și moderni.

21 noiembrie 1889

Lecția a IV-a

Disputa dintre antici și moderni 1690—1720

Disputa dintre antici și moderni; interesul istoric și importanța sa actuală. Fontenelle și intriga fraților Perrault. *Siècle de Louis le Grand [Secolul lui Ludovic cel Mare]. Parallèle des anciens et des modernes [Paralela dintre antici și moderni].* Inovațiile lui Perrault în critică. Estetica generală, avantajele și neajunsurile ei. O pagină de Perrault. Publicul format din «honnêtes gens» și limitele competenței sale. Cîteva cuvinte despre «criteriul individual» în critică. Ideea de progres. Răspunsul lui Boileau: *Réflexions sur Longin [Reflecții despre Longin].* Citate caracteristice. Concesiile lui Boileau. Ideea de evoluție. Consecințe ale discuției și rezultate ale disputei: în critică ideea de «relativitate» urmează noțiunii de «regulă».

Domnilor,

Nu am intenția să vă fac aici istoria disputei dintre antici și moderni; ea s-a făcut, ar fi cam mult de povestit; și în sfîrșit asta nu ne privește decît în măsura în care evoluția ideilor critice este legată de ea. Totuși, din două motive întemeiate, nu cred că e inutil să vă semnalez în treacăt interesul său mereu viu și mereu «actual». Trebuie să ne obișnuim să distingem, sub vorbăria pedantă, importanța reală a problemelor pe

care le învăluie; și, așa cum filosofii noștri nu au încetat să discute în școlile lor acea problemă a «universalelor» de care își bat joc atît de spiritual cînd vorbesc despre scolastică, la fel veți vedea cum, chiar în ziarele care se cred cele mai pariziene, este scormonită din nou, în fiecare dimineață, ce e drept fără să se știe, disputa dintre antici și moderni.

În adevăr, din punct de vedere filosofic, cea dintîi problemă angajată în dispută este, nici mai mult, nici mai puțin, decît însăși problema progresului: este ideea evoluției. Oare în artă și literatură omenirea a realizat cîștigul foarte cert pe care, de cînd se știe, l-a avut în domeniul științei și al industriei, în orice domeniu privind aspectul practic al vieții sociale? Iată problema pe care încă din ultimii ani ai secolului al XVII-lea partizanii înverșunați ai anticilor și apărătorii modernilor o discută nu pe ascuns, ci fățiș, «propiis terminis»,[1] dacă pot spune așa; și în ceea ce mă privește nu găsesc că ea ar fi atît de demnă de dispreț și nici că noi i-am putea da astăzi o soluție foarte precisă.

Dar din punct de vedere istoric interesul disputei constă în faptul că este semnalul și expresia primei mișcări de revoltă care s-a încercat împotriva spiritului Renașterii. În adevăr, în timp ce pînă atunci, în linii mari, anticii fuseseră urmați cu docilitate și priviți de toată lumea ca niște modele de neimitat, acum încep îndoielile și pentru prima dată se pune în literatură întrebarea dacă oamenii n-ar fi destul de mari ca să pășească singuri. În curînd se va merge mai departe, punîndu-se sub semnul întrebării legitimitatea mișcării Renașterii și certitudinea că Renașterea ne-a dus pe calea cea bună sau cea mai bună. Or, nu vă fie cu supărare, chiar în zilele

[1] In termeni proprii.

noastre, cînd sînt discutate chestiunea latinei sau chestiunea mai generală a reformelor învățămîntului, cînd se discută în ziare dacă trebuie sau nu menținută Academia Franței la Roma, sau Conservatorul, sau subvenția acordată Comediei Franceze, ce faceți, ce discutați? Discutați problema pe care au pus-o acum două sute de ani Perrault și Fontenelle, dezbateți, la rîndul dumneavoastră, disputa dintre antici și moderni. Dacă, fără îndoială, nu trebuie să copiezi modelele, în ce măsură trebuie să te eliberezi de ele? Și, dacă noi avem calități pe care ei nu le aveau, la rîndul lor, nu au și ei merite pe care noi nu le mai avem? Pe care totuși ar fi fost bine să le avem și pe care, în orice caz, este bine să înveți să le pricepi pentru a le judeca mai bine pe ale noastre?

Punînd astfel problema, avem, de altfel, un alt avantaj, și anume că vedem cum și de ce s-au coalizat împotriva lui Boileau dușmanii cei mai diferiți: cartezieni ca Fontenelle, literați ca Perrault, precum și proști ca faimosul Desmarets de Saint-Sorlin, autorul operelor *Clovis*, *Les visionnaires [Vizionarii]* și *Ariane*. Pe ultimul mă voi mulțumi doar să-l numesc; dacă sînteți doritori de mai multe detalii în ceea ce-l privește ca și pe alții, mai obscuri, vă voi trimite la excelenta carte a lui Hippolyte Rigault și nu voi insista decît asupra lui Fontenelle și a fraților Perrault.

În acea vreme, adică pe la 1690, Fontenelle nu era de fapt decît un literat ale cărui lucrări *Dialogues des morts [Dialoguri ale morților]*, *Éloge de Corneille [Elogiul lui Corneille]* și *Entretiens sur la pluralité des mondes [Discuții asupra pluralității lumilor]* erau departe de a fi făcut din el personajul strălucit care avea să fie într-o zi. Nepot al lui Corneille, el era, în această calitate,

dușman prin naștere al lui Racine și nu avea să piardă nici o ocazie pentru a-l defăima pe acesta; dușman, prin urmare, al tuturor prietenilor lui Racine, care nu avea pe nimeni mai apropiat și mai drag decît pe autorul operei *Satires*; și prin urmare, prieten al tuturor dușmanilor acestora. Însă frații Perrault, căci erau patru: Claude, Nicolas, Pierre și Charles, formau de pe-atunci, tocmai împreună cu Fontenelle și cu alți cîțiva, îndeosebi academicieni, o mică grupare literară al cărui prestigiu se datora nu atît meritului lor literar, cît, într-o foarte mare măsură, naturii funcțiilor, vastității legăturilor lor și, se pare, plăcerii de a-i frecventa. Claude, medicul arhitect care a murit în 1688, este destul de cunoscut datorită lucrărilor lui Boileau: *Art poétique* și *Épigrammes*, dar asta nu are nimic a face cu colonada Luvrului, care este un lucru foarte frumos. Pierre, administratorul financiar, care dăduse semnalul ostilităților în 1687, își atrăsese riposta destul de tare a lui Racine în prefața la *Iphigénie*. Nu spun nimic de Nicolas, doctor la Sorbona. În sfîrșit, Charles, cel mai celebru dintre toți, al cărui principal titlu de glorie îl constituie azi acele *Contes de fées [Basme cu zîne]*, care după toate aparențele nu-i aparțin, înalt funcționar la supraintendență și apoi controlor general al clădirilor regelui, nu dăduse ca scriitor decît cîteva versuri proaste, o parodie a cărții a VI-a din *Eneida* și un poem epic *Saint Paulin, évêque de Nole [Saint Paulin, episcop de Nole]*, a cărui «epistolă» închinătoare este dedicată lui Bossuet, lucru pe care mărturisesc că nu-l pot regreta îndeajuns.

Știți cum a izbucnit războiul. La 27 ianuarie 1687, la o ședință a Academiei Franceze, al

cărui membru era din 1671, Perrault, cu ocazia convalescenței regelui, care se scula după nu știu ce boală, își desfăta confrații cu un poem intitulat *Siècle de Louis le Grand*. Iată primele versuri :

«La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable.
Je vois les Anciens, sans plier les genoux.
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
El l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste...» [1]

Continuînd și urmînd apoi acest filon, Perrault își manifesta fără ezitare preferința

«Aux Régniers ; aux Maynards, au Gombauds, aux Malherbes,
Aux Godeaux, aux Racans...» [2]

față de Homer sau Vergiliu, sacrifica fără a-și face prea multe scrupule

«L'illustre Raphaël, cet immense génie» [3]

pictorului *Bătăliilor lui Alexandru ;* punea

« . . . . .la Vénus, l'Hercule, l'Apollon,
Le Bacchus, le Lantin, et le Laocoon,
Ces chefs-d'oeuvre de l'art, choisis entre dix mille» [4]

mult mai prejos decît capodoperele unor Girardon, Gaspard, Baptiste ; stabilea fără greutate superioritatea muzicii lui Lulli față de cea a grecilor, de care vă amintesc că nu știm nimic și, în sfîrșit, așa cum începuse, încheia cu elogiul regelui

«De Louis qu'environne une gloire immortelle,
De Louis des grands rois le plus parfait modèle...» [1]

Trebuie să recunoaștem că Boileau folosea un alt stil cînd îl lăuda pe rege, și că — în lipsa unei independențe a spiritului cu care nimeni nu se lăuda atunci — un gust mai sigur, inspirat poate din cel al anticilor, îl ferise cel puțin de această deosebită platitudine în adulare.

Și totuși, în timp ce el citea, și asta chiar Perault ne-o povestește, nu fără spirit și bună dispoziție, Boileau bombănea, iar vecinul său — Huet, episcopul de Soissons — cu mare greutate îl împiedica să-și dea frîu liber mîniei. În sfîrșit, nu s-a mai putut stăpîni și, fără a mai aștepta ca Perrault să-și isprăvească lectura, părăsindu-și brusc locul, ieși strigînd că «e o rușine pentru Academie asemenea lectură». Să-i iertăm lipsa de politețe în numele naivei sincerități a indignării sale !

A urmat, după obiceiul vremii, un război de epigrame, și totul s-ar fi oprit poate acolo dacă nu intervenea Fontenelle, al cărui volum *Poésies pastorales [Poezii pastorale]*, una din cele mai mediocre lucrări ale sale, împreună cu *Discours sur l'églogue (Discurs despre eglogă)* și *Digression sur les anciens et les modernes [Digresiune despre antici și moderni]*, reînviind polemica, o reînsuflețesc și o aduc oarecum din umbra Academiei în piața publică.

Acest opuscul trebuie citit, este un adevărat «Fontenelle» chiar dacă nu este unul bun ; Fontenelle, în treacăt fie spus, nefiind decît pe jumătate bun chiar și acolo unde este foarte bun. Veți

[1] «Superba Antichitate, de-a pururi venerată
Nu am crezut vreodată că trebuie-adorată.
Privesc spre antici fără genunchii să-mi îndoi.
Sînt mari, fără-ndoială, dar oameni ca și noi ;
Și poți pune alături fără să fii injust,
Veacul lui Louis cu veacul frumos al lui August ..»

[2] Pentru unii ca Regnier, Maynard, Gombaud, Malherbe, Godeau, Racan...»

[3] «Pe ilustrul Rafael, acest geniu uriaș,»

[4] «......pe Venus, Hercule, Apollo
Bachus, Lantin și Laocoon
Aceste capodopere ale artei, alese între zece mii»

[1] «Louis, căruia slava eternă îi e dată,
Louis, între monarhi, o pildă fără pată...»

găsi acolo spirit, un spirit cam subţire şi preţios, nuanţat cu puţină ironie ; veţi găsi acolo stilul acela al lui, nu numai elegant, dar penetrant, ascuţit în simplitatea sa afectată şi, în sfîrşit, veţi găsi mai bine, mult mai bine pusă problema, într-o manieră puţin cam sofisticată, e drept, dar, în sfîrşit, mai bine pusă decît în *Siècle de Louis le Grand* şi de către un om cu alt nivel de inteligenţă.

«Odată bine înţeleasă, întreaga chestiune a superiorităţii anticilor asupra modernilor se reduce la faptul de a şti dacă altădată copacii de pe pămînturile noastre erau mai înalţi decît cei de astăzi. Dacă au fost mai înalţi, Homer, Platon, Demostene nu pot fi egalaţi în aceste secole din urmă, dar dacă copacii noştri sînt tot atît de mari ca şi cei de odinioară îi putem egala pe Homer, Platon şi Demostene».

Acesta era începutul lucrării sale *Digression*. Iată-i acum încheierea :

«Dacă oamenii iluştri ai acestui veac ar avea sentimente caritabile faţă de posteritate, ar preveni-o să nu-i admire prea mult şi să năzuiască să-i egaleze, cel puţin. Nimic nu opreşte progresul lucrurilor, nimic nu mărgineşte spiritele ca admiraţia pentru cei vechi. Aşa se face că Aristotel nu a creat niciodată un adevărat filosof, dar a înăbuşit pe mulţi care, dacă li s-ar fi îngăduit, ar fi devenit... şi dacă ne-am încăpăţîna într-o bună zi şi l-am pune pe Descartes în locul lui Aristotel ar fi vorba aproape de acelaşi neajuns».

Vedeţi sofismul, care, aşa cum se zicea pe vremea lui Fontenelle, sare de la început în ochi. În materie de ştiinţă, tot ce se adaugă fondului pe care ni l-a lăsat moştenire generaţia precedentă constituie pentru cea care vine o îmbogăţire trainică, o cucerire definitivă, un progres sigur, în sensul etimologic al cuvîntului, un pas înainte. În ştiinţă, chiar descoperirile sau invenţiile geniului sînt ca şi înecate în cadrul operei comune impersonale şi, fără îndoială, nu o putem afirma prea categoric, dar putem totuşi să ne imaginăm că ceea ce au descoperit un Descartes sau un Newton ar fi descoperit pînă la urmă alţii, mai

puţin mari decît ei, mai tîrziu şi mai greu decît ei, în mai mult timp şi, asociindu-se succesiv, ca să spun aşa, la aceeaşi cercetare, dar ar fi descoperit întocmai ca ei.

Adăugaţi aici că, odată făcută, descoperirea ne serveşte drept punct de plecare ca să facem şi noi, la rîndul nostru, altele, şi oricît de neînsemnate ar fi, ele îmbogăţesc totuşi ştiinţa. Un Clairaut sau un d'Alembert ştiu neapărat mai mult decît tot ce au învăţat de la Newton. Dar oare vom spune că un Voltaire este neapărat mai «tragic» beneficiind de tot ce Racine şi, înaintea lui, Corneille au pus de la ei înşişi, din propria lor originalitate, în definiţia sau în concepţia tragediei ? Sau un pictor, pentru motivul că a venit, asemenea lui Poussin sau Le Brun, după Rafael, va fi tot ce a fost Rafael şi încă ceva în plus ? Desigur că nu sau cel puţin asta nu se poate susţine decît atîta vreme cît o artă, ca, de pildă, pictura în vremea lui Giotto, nu se află în stăpînirea tuturor mijloacelor sale tehnice sau cît timp o limbă nu şi-a atins punctul de perfecţiune şi maturitate. În ştiinţă, ca şi în artă, geniul se măsoară prin ce are el personal, unic, inimitabil. Numai că în ştiinţă opera geniului se desprinde de el pentru a intra în patrimoniul comun al omenirii, în timp ce în istoria artei opera rămîne înainte de orice şi mai presus de orice expresia individualităţii creatorului său.

Oricum ar fi stat lucrurile, Perrault, încîntat, îi răspunse lui Fontenelle prin *Epître sur le génie [Epistolă despre geniu]*, în care cîteva versuri păreau să-i vizeze pe Racine şi pe Boileau personal ; îl făcu să intre în Academie şi, grăbindu-şi proiectul de a-şi susţine şi continua paradoxul, Perrault făcu o ultimă revizuire la *Parallèle des anciens et des modernes*, a cărei primă parte apăru în 1688, a doua, şi cea mai interesantă pentru noi, în 1692 şi, în sfîrşit, a treia, în 1697.

Dacă, în comparaţie cu Boileau, Perrault este lipsit de cunoştinţe sau, pentru a ne exprima mai bine — căci el este, în sensul modern al cuvîntului, mai savant — dacă nu-i cunoaşte destul de bine pe anticii de care vorbeşte, dacă este lipsit de gust, cîteodată de bun-simţ şi chiar de loialitate, nu voi spune, în schimb, că este un spirit mai larg, ci unul mai liber ; şi nu se poate nega faptul că lucrarea sa *Dialogues [Dialoguri]* a modificat definiţia sau noţiunea de critică, introducînd în ea două sau trei elemente noi.

Într-adevăr, ca autor al unui poem despre «pictură», ca frate al arhitectului care a proiectat colonada Luvrului, ca prieten al lui Fontenelle şi, ca atare, avînd o poleială de ştiinţă, ca, în sfîrşit, controlor al clădirilor regelui, s-ar putea spune că, graţie prejudecăţilor pe care le aducea în chestiune, a propulsat critica literară pe calea esteticii generale, amestecînd permanent în *Parallèle* consideraţii adesea ingenioase, luate din celelalte arte sau chiar din ştiinţă, cu reflecţii de ordin pur literar şi încercînd să le împace sau să le coordoneze unele cu altele sub puterea cîtorva principii generale. Pe de altă parte, luînd, după cum veţi vedea, drept judecători marele public şi chiar femeile într-o chestiune care pînă atunci părea a fi de domeniul şi de competenţa exclusivă a erudiţiilor, *Parallèle* este, într-adevăr, lucrarea care a consacrat oamenilor de lume dreptul de a se pronunţa asupra valorii operelor literare. În sfîrşit, dacă, aşa cum am mai spus, ideea de progres este implicată în însăşi formularea problemei, nu i s-ar putea refuza cinstea de a fi acreditat-o printre noi omului care, fără îndoială, foarte departe de a-i fi întrezărit toate consecinţele, a răspîndit-o totuşi în toate scrierile sale, idee despre care, pe bună dreptate, se poate spune că alcătuieşte fondul convingerilor sale literare.

Trebuie să ştim acum cît valorează aceste cuceriri sau inovaţii.

Şi sîntem în primul rînd tentaţi s-o aprobăm pe cea dintîi. Într-adevăr, aceste comparaţii care trec de la o artă la alta, de la pictură la poezie, de la retorică la arhitectură, introducînd în critică un element de interes nou, introduc în ea şi varietate, neprevăzut, un strop de libertate şi de atracţie. Dacă, de altfel, poezia şi pictura sînt amîndouă ceea ce numim artă de imitaţie, se pare că, avînd într-o oarecare măsură un obiect analog, ele trebuie în aceeaşi măsură să aibă şi principii comune. Ceea ce este adevărat în privinţa uneia se pare că nu poate sau nu trebuie să fie cu totul greşit în privinţa celeilalte şi, în sfîrşit, din moment ce ele tind, pe căi diferite, spre acelaşi scop, s-ar părea că teoria uneia e aptă cel puţin să lămurească şi teoria celeilalte. Mă tem însă că, de fapt, asta e doar o aparenţă şi că, slujindu-se de acest gen de comparaţii, autorul lucrării *Dialogues* nu face decît să încurce lucrurile.

În adevăr, fiecare artă are ceea ce se numeşte «frumuseţea sa specifică», şi cînd te gîndeşti la asta, eşti aproape tentat să spui că frumosul poetic, frumosul pictural, frumosul muzical nu au nici o măsură comună. Ele nu tind către acelaşi scop, orice s-ar spune, nu folosesc aceleaşi mijloace şi, neadresîndu-se aceloraşi simţuri, nu produc aceleaşi efecte. Pictura este, înainte de orice, o bucurie a ochilor. Muzica este, înainte de toate, o voluptate a urechilor. Şi cînd ele, una sau alta, pătrund pînă la suflet sau pînă la spirit, asta nu se petrece decît pe aceleaşi căi. Cum, în plus, asta este o chestiune asupra căreia va trebui să revenim chiar anul acesta, în mai multe rînduri, mă limitez să vă semnalez acum pericolul confuziei. De altfel, dacă vreţi să vă faceţi de pe acum o idee, citiţi faimoasa lucrare *Salons [Saloanele]* a lui Diderot, care este

lăudată ca o capodoperă a criticii de artă, nefiind în realitate decît denaturarea acesteia. Să judeci o pînză sau o marmură după aceleași principii, cu aceleași exigențe sau, cum se mai spune, după același «criterium» ca pe un roman sau o dramă, asta, repet, înseamnă să amesteci totul, și dacă originea confuziei se află în *Parallèle des anciens et des modernes*, de vreme ce am început cu lauda lui Perrault pentru ceea ce a putut avea mai bun această inovație, trebuie să-l facem răspunzător pentru pericolul pe care îl reprezintă.

Iată ceea ce e și mai grav: faptul că, ștergînd în felul acesta limitele care separă artele, Perrault ajunge pe nesimțite la o indiferență totală și grosolană față de problemele de formă și de stil.

El nu ține în nici un fel socoteală de calitatea limbii și nu se teme să lanseze undeva enormitatea că îl judeci mai bine pe un scriitor după o traducere decît după textul său propriu. Iată culmea raționalismului! Și iată-i fărădelegea. Exigențele particulare sau specifice ale genurilor, dacă pot spune astfel, nu-l preocupă deloc și, cum mai înainte judeca o operă literară după principiile cu care se judecă un tablou, acum, fie că este odă sau necrolog, fabulă sau predică, tragedie sau madrigal, el aplică același procedeu de apreciere, dacă pot spune așa, la tot ce-i cade în mînă. De altfel, este de la sine înțeles că, așa cum nu-i pasă de cerințele genului, nu se sinchisește nici de epocă, nici de mediu, nici de personalitatea artistului sau a poetului...

Dar veți vedea și mai bine aceasta, din moment ce încă n-am citat nimic din proza sa, dacă vă citez una sau două pagini din *Parallèle*, alese dintre cele care, firește, aveau să stîrnească cea mai vie indignare în tabăra adversarilor săi.

«Președintele Morinet, vorbind acum cîteva zile cu unul din prietenii săi despre Pindar, nemaisfîrșind cu elogiile la adresa acestui inimitabil poet, începu să recite primele cinci sau șase versuri ale primei poezii din volumul *Ode* cu atîta tărie și emfază încît soția sa, care era de față și care este femeie de spirit, nu s-a putut opri să-i ceară lămuriri cu privire la ceea ce recita el cu atîta plăcere. — „Doamnă — îi spuse el —toate acestea își pierd tot farmecul trecînd din greacă în franceză." — „Nu contează — răspunse ea — oricum am să-i cunosc sensul, care trebuie să fie admirabil." El zise : — „Este începutul primei ode a celui mai sublim dintre poeți. Iată cum cuvîntează el : «*Apa într-adevăr este foarte bună, iar aurul, care scînteiază ca focul în timpul nopții, strălucește minunat printre bogățiile care îl fac trufaș pe om. Dar, duhul meu, dacă dorești să cînți luptele, nu contempla alt astru mai luminos decît soarele, ziua, în aerul nețărmurit... căci noi nu am putea cînta lupte mai ilustre decît luptele olimpice.*»" — „Îți bați joc de mine — spuse soția. — Iată o bazaconie pe care ai spus-o ca să te distrezi ; nu mă las păcălită atît de ușor." — „Nu-mi bat joc deloc — îi răspunse președintele — și e vina dumitale dacă nu te farmecă lucruri atît de frumoase." — „E adevărat — răspunse ea — că apa foarte limpede, aurul strălucitor și soarele la amiază sînt lucruri foarte frumoase, dar dacă apa e foarte bună și aurul scînteiază ca un foc în timpul nopții, e un motiv să contempli sau să nu contempli un alt astru decît soarele în timpul zilei ? Să cînți sau să nu cînți jocurile olimpice ? Mărturisesc că nu pricep nimic." — „Nu mă mir, doamnă — spuse președintele —, o mulțime de oameni foarte învățați n-au înțeles mai mult decît dumneata. De ce ți se par ciudate aceste lucruri ? E un poet purtat de entuziasmul său, susținut de măreția gîndurilor și expresiilor sale, se înalță deasupra rațiunii obișnuite a oamenilor și în această stare proferează cu entuziasm tot ce-i dictează delirul inspirației .Astăzi sîntem foarte departe de a face ceva asemănător." — „Bineînțeles — zise doamna —, căci poeții se feresc destul de așa ceva. Văd însă că nu vrei să-mi explici pasajul din Pindar. Și totuși, dacă în prezența femeilor se poate spune orice, nu văd de ce ai face un mister din el." — „Nu e nici glumă și nici mister" — îi spuse președintele. — „Să mă ierți — răspunse ea — dacă îți spun că nu cred nimic din toate astea ; cei vechi erau oameni înțelepți, care nu spuneau lucruri fără sens." Și, orice i-a mai putut spune președintele, ea a rămas neclintită în ideea sa și a crezut mai departe că el se amuza bătîndu-și joc de ea.»

Fără îndoială, anecdota e povestită agreabil, chiar spiritual, e pusă cu pricepere în scenă, cum se spune în ziua de azi, și proza lui Perrault e mult mai bună decît versurile sale. De altfel, dacă e cu adevărat cinstit sau dacă știe foarte bine elina, îl veți întreba pe Boileau, care în cea de-a opta *Réflexion critique* se referă aproape numai la acest

pasaj din *Dialogues*. Cît despre mine, care nu am obligația de a vă învăța aici să-l admirați pe Pindar, mă voi mulțumi să vă spun, între noi fie vorba, că explicat de Boileau acest început al primei ode «a celui mai sublim dintre toți poeții» mi se pare mai degrabă banal decît lipsit de sens și inintelegibil. Dar ce este supărător aici este această manieră de a judeca un poet, de care vă vorbeam, începînd prin a face abstracție de mișcare, de formă și de expresie, de simpla aranjare a cuvintelor, părînd să ceară ca într-o odă ideile să se succeadă ca într-un enunț matematic și, în sfîrșit, uitînd că sînt frumuseți care nu există ca atare decît prin faptul că nu pot fi transpuse și cu atît mai puțin trecute dintr-o limbă în alta.

Ceea ce avea să-l indigneze nu mai puțin pe Boileau în aceste *Dialogues*, ca admirator al anticilor, ca dușman al prețioaselor și poate și ca celibatar, era apelul pe care Perrault îl face mereu la «gustul doamnelor», la «justețea discernămîntului lor» pentru a hotărî într-o polemică, pentru a pronunța o sentință fără drept de apel asupra valorii operelor literare. Dar și mai mult, poate, îl indigna bizara încredere pe care Perrault pare s-o aibă în ceea ce se numea pe atunci bunul-simț al fiecăruia. «Vi se pare frumos ?» — ne întreabă autorul lucrării *Dialogues* punîndu-ne sub ochi un pasaj oarecare din Pindar sau din Homer. Și dacă răspundem că nu, sau dacă doar șovăim, are aerul să-și închipuie, și cred că-și închipuie chiar, că procesul este cîștigat.

Asta este chiar contrariul criticii. Desigur, nu ar fi bine ca numai artiștii, nici chiar criticii să fie singurii judecători ai artei. Cum ei sînt foarte competenți, ca să spun așa, au o tendință, care poate deveni cu ușurință periculoasă, de a lăuda în opere meritele de factură care nu însoțesc întotdeauna soliditatea fondului. Dar trebuie să convenim, pe

de altă parte, că lăsînd aprecierea pe seama gustului individual nimic n-ar fi mai fatal decît s-o încredințezi «doamnelor» și «oamenilor de lume». Atras de dorința de a plăcea și, mai ales, de ușurința cu care socotea să transforme pe admiratorii anticilor în pedanți, Perrault a cam exagerat în această privință, și tot în această privință, recunoscînd că nu a fost cu totul lipsit de dreptate — sau lăudîndu-l chiar pentru serviciul pe care l-a făcut de a fi lărgit publicul — nu putem să nu spunem că el nu a avut absolut dreptate și să nu arătăm acest lucru.

Prin asta înțeleg că, la fel ca în orice altă disciplină, și în literatură primul venit nu are dreptul să se pronunțe asupra valorii operelor și, orice s-ar spune, nici să judece arta fără o lungă și laborioasă educare a gustului său. Dacă pentru asta nu e nevoie de aptitudini, e nevoie cel puțin de o ucenicie, iar doamna Morinet, atunci cînd nu înțelege nimic din Pindar, poate are dreptate s-o mărturisească, dar se înșeală grosolan atunci cînd își permite să tragă de aici concluzia că prima *Olimpică* este inintelígibilă, iar soțul ei, președintele, face foarte bine că nu se sinchisește. Din moment ce operele fac parte din istorie, cunoașterea istoriei este indispensabilă pentru înțelegerea lor. Dacă nu ar fi cunoscute legile lirismului grecesc, l-am judeca greșit pe Pindar, dacă nu s-ar cunoaște istoria democrației ateniene, Aristofan ar fi prost judecat, și la fel, dacă nu și mai rău, ar fi judecați Demostene sau Cicero dacă nu s-ar cunoaște istoria greacă și romană. Cu alte cuvinte : sîntem judecătorii, singurii judecători, ai plăcerii noastre, dar nu și ai calității plăcerii noastre ; iar autoritatea care hotărăște aceasta e situată în afara noastră din moment ce există dinaintea noastră și ne va supraviețui.

Iată ceea ce ignoră complet «doamnele» și «oamenii de lume» tocmai din cauza «gustului» pe care li-l acordăm împreună cu Perrault «pentru ce

e clar, viu şi de bun-simţ». Moda îi guvernează în toate timpurile, moda, adică tot ce e mai schimbător, mai relativ şi mai divers în lume. Ei nu-l caută pe Pindar în Pindar, ci doar impresia pe care le-o face Pindar, iar această impresie însăşi ei o judecă doar după conformitatea ei cu gustul celor de la Paris sau de la Versailles, gust care uneori poate fi bun şi chiar foarte bun, dar care nu e neapărat bun din moment ce şi el se schimbă şi, în orice caz, nu e gustul elin.

Trebuie să adăugăm că, în general, pentru tot felul de motive, aceşti judecători moderni au o oroare instinctivă faţă de tot ce este grav şi serios. Pentru ei arta nu e decît o distracţie şi o trecere de vreme, ei judecă deci în consecinţă, şi cînd au spus despre un scriitor că e plicticos îşi închipuie că au spus totul. Dacă am vorbit în multe rînduri despre toate acestea, acum este o bună ocazie să revin la ele. Am încercat să fac dreptate societăţii preţioşilor din secolul al XVII-lea, saloanelor din secolul al XVIII-lea, cred, în continuare, că Molière, Boileau şi după ei Lesage au întrecut măsura în *Femmes savantes [Femeile savante*, în *Satire des femmes [Satira femeilor]*, în mai multe pasaje din *Gil Blas ;* îi citesc, de altfel, cu plăcere pe Voiture şi pe Balzac, nu-mi displace deloc Fontenelle în *Entretiens sur la pluralité des mondes* sau în *Eloges académiques [Elogii academice]*, în sfîrşit, cît ar fi el de preţios, eu îl pun pe Marivaux mai presus de un Destouches, Dancourt sau Regnard. Dar, după toate astea, nu mă pot abţine să repet că în întreaga istorie a literaturii noastre acei dintre scriitorii noştri care au plăcut femeilor, pe care i-au gustat oamenii de lume, chiar dacă i-am scuza pentru faptul că nu obişnuiesc să citească pe un Pascal şi un Bossuet, nu sînt un Corneille sau un Racine, cu atît mai puţin Boileau, nu este Molière şi nici Voltaire sau Montesquieu, ci sînt unii ca Voiture şi ca Benserade, Quinault, ca La Motte şi Fontenelle, sînt preţioşii şi modernii.

Aş merge mai departe, chiar merg mai departe. Dacă vreţi să aflaţi din ce motive unii din cei mai mari scriitori ai noştri, — îi exceptez din nou pe Bossuet şi pe Pascal —, cărora meseria sau firma, cum spunea cel de-al doilea, le-o permitea, dacă vreţi să aflaţi pentru ce Racine sau Molière, de pildă, n-au atins întotdeauna acea profunzime a gîndirii pe care o găsim la un Shakespeare sau la un Goethe, sau de ce unele teme, cum este cea a destinului, care este tratată într-un *Hamlet* sau într-un *Faust*, par să le fi rămas străine, «cherchez la femme» (căutaţi femeia) şi veţi constata că vina o poartă influenţa saloanelor şi a femeilor. Ei au vrut să placă şi, ca să placă, s-au silit să se adapteze lumii, au făcut concesii, au cedat cîte ceva modei : Molière, ceremonia din *Bourgeois gentilhomme [Burghezul gentilom]*, Racine, personaje ca Pyrrus, Xipharès şi Achille. Înainte de toate, ei înşişi nu au luat în serios sau nu au părut că iau mai în serios şi nici nu au tratat mai în serios viaţa decît se obişnuia la ei sau, cînd au făcut-o, asta s-a datorat faptului că geniul era mai puternic în ei decît dorinţa de a plăcea ; iată de ce regretăm noi că Perrault şi modernii, provocîndu-i pe mondeni să se erijeze în judecători ai artei, făcînd astfel din plăcerea sau voluptatea spiritului criteriul literaturii, au orientat aproape în mod obligatoriu literatura în direcţia modei sau a frivolităţii.

Cît despre inconvenientul de a înlocui «gustul comun» cu «gustul individual» în judecarea operelor, nu vreau să insist mai mult. Dar un aspect asupra căruia vreau să vă atrag atenţia este felul în care antichitatea lui Boileau îşi reia aici toate avantajele asupra modernităţii lui Perrault şi a parti-

zanilor săi. Am spus-o deunăzi îndeajuns, ca acum să fie suficient s-o reamintim : între «gustul comun» şi «gustul individual», tradiţia este cea care hotărăşte, şi, cum de la Vergiliu la Racine totul s-a schimbat, ceea ce, în ciuda tuturor evenimentelor, rămîne identic sau analog între ei alcătuieşte fondul naturii umane, ceea ce trebuie să ne facă să recunoaştem noi înşine caracterul universal sau individual al sentimentelor noastre ; iată autoritatea care conchide dacă sîntem capricioşi sau bizari, de fiecare dată cînd gusturile noastre, sub pretextul că sînt ale noastre, vin în contradicţie sau în opoziţie cu ea. A pizmui critica pentru dreptul de a se bizui pe tradiţie, a-i disputa acest drept înseamnă pur şi simplu a-i refuza dreptul la existenţă dar a renunţa la critică înseamnă a încredinţa arta şi literatura, nu vreau să spun dobitoacelor, dar aş greşi dacă n-aş spune-o ; asta este, desigur, un lucru dur, dar este mai mult periculos decît dur dacă, aşa cum s-a spus, «o societate fără literatură este o societate fără sociabilitate, fără morală şi chiar fără religie».

Introducerea ideii de progres în critica literară rămîne pe seama modernilor şi la activul autorului lucrării *Parallèle.* O vom regăsi în curînd şi va trebui s-o definim şi s-o explicăm. Voi încerca atunci să vă arăt prin ce diferă ideea de «progres» de cea de «evoluţie». Dacă e sigur că ea se află la baza scrierii *Dialogues,* Perrault este, aşa cum vă spuneam, destul de departe încă de a-i fi văzut toate consecinţele sau măcar întreaga forţă. Am fi deci nedrepţi cu el dacă am discuta-o astăzi : nu este încă momentul potrivit. Dar ea există într-adevăr în *Dialogues,* în stare latentă şi difuză, ea îi dă, la urma urmelor, adevărata originalitate. Şi, cum tot ea îi asigură lui Perrault un loc destul de considerabil în istoria criticii, este şi singura dintre ideile sale pe care însuşi Boileau a fost obligat s-o ia în seamă.

El a răspuns, cum ştiţi, la lucrarea *Parallèle des Anciens et des Modernes* cu lucrarea *Réflexions critiques sur quelques pasages du rhéteur Longin [Reflecţii critice asupra cîtorva pasaje ale retorului Longin]* (1694), care are lipsuri mai mari decît aceea de a aborda pe ocolite şi, ca să spun aşa, numai într-un mod cu totul excepţional o chestiune care merita osteneala de a fi abordată mai direct. Trebuie să credem că Boileau era din şcoala lui Turenne, care nu voia să atace direct poziţiile ce puteau fi ocolite. Dar legile războiului nu sînt cele ale polemicii şi, mai ales, nu sînt cele ale criticii. De aceea, *Réflexions* este astăzi, deşi poate mai solidă, mult mai puţin interesantă ca lectură decît *Dialogues,* fără a mai socoti că, în timp ce Perrault păstrează constant în *Dialogues,* aerul şi tonul unui om de lume, Boileau pierde adesea măsura în *Réflexions,* are mereu un ton morocănos şi ajunge pînă la injurie.

Nu-mi amintesc dacă n-am încercat pe undeva, dacă nu să-l justific, cel puţin să-l acuz prin viaţa sa, şi e drept că, avînd şi o sănătate precară, se apropia de şaizeci de ani. Dar în cazul acesta am pierdut din vedere că *Réflexions critiques* este din acelaşi an sau aproape din acelaşi an cu *Satires des femmes,* una dintre cele mai bune pe care le-a scris, şi că dacă avea cincizeci şi şase sau cincizeci şi şapte de ani, adversarul său avea cu zece ani mai mult.

Pe lîngă aceasta, dacă sînt în *Réflexions* unele lucruri bune, cele excelente lipsesc, şi nu numai că Boileau nu-i apără întotdeauna pe antici şi propriile sale doctrine cu cele mai bune argumente, dar nici nu are întotdeauna o privire foarte distinctă şi foarte sigură asupra fondului problemei. Îl comentează foarte slab pe Pindar şi cred că îl admiră sincer pe Homer, dar dacă o cred e pentru că o afirmă, şi nu pentru dovezile pe care le prezintă. Să spunem lucrurilor pe nume : în această mare

dragoste pentru elină există o oarecare superstiție și, dacă vreți, aceasta explică tot ce e destul de superficial și complet nesatisfăcător în *Réflexions critiques.*

Cu toate acestea, două sau trei pasaje sînt interesante și semnificative :

«Dar, cît privește trufia pedantă, poate că nu ar fi rău să explic aici ce am vrut să spun prin asta, și ce este de fapt un pedant... Un pedant este un om plin de sine care, înarmat cu cunoștințe mediocre, hotărăște cu îndrăzneală în legătură cu orice, care se tot laudă că a făcut noi descoperiri, privește de sus la Aristotel, Epicur, Hipocrate, Pliniu, îi dezaprobă pe toți autorii antici, afirmă public că Jason și Barthole erau doi ignoranți, găsește cîteva pasaje în adevăr acceptabile în Vergiliu, găsește tot acolo multe fragmente demne de fluierat, abia îl consideră pe Terențiu demn de a fi considerat agreabil, care cu toate acestea, se laudă mai cu seamă că ar fi politicos sau socotește că majoritatea anticilor nu au nici ordine, nici economie în discursurile lor, care ,într-un cuvînt, nu se sinchisește de a contraria astfel opinia tuturor oamenilor.»

Boileau schița aici întreg portretul lui Perrault în persoană ; acest portret era și al lui Fontenelle, pe care Rousseau, într-o epigramă celebră, îl numea de asemenea

«...Le pédant le plus joli du monde ;» [1]

e, dacă vă uitați, portretul anticipat al lui La Motte sau cel al lui Marivaux.

Ceea ce trebuie reținut este că «pedantismul» sau «pedanteria», dacă sînt mai obișnuite în școală, nu sînt totuși privilegiul acesteia, și că în toate meseriile există pedanți, așa cum sînt pedanți de toate soiurile și de toate originile. V-aș numi chiar astăzi, dacă aș avea vreme, mai mulți pedanți printre modernii noștri, și chiar niște ultrapedanți, a căror morgă vine din enormitatea ignoranței lor ; nu pot fi chemați să fie modești căci ei nu au, asemenea nouă, cunoașterea, respectul și admirația maeștrilor, și care, în fine, nu știu că pe măsură ce sînt

[1] «...Cel mai drăguț pedant din lume ;»

mai mulțumiți de sine pe atît merită numele acesta de pedanți... Cînd îi veți întîlni în calea dumneavoastră, spuneți-le toate astea.

Dar ceea ce urmează merită mai mult interes și, dacă nu mă înșel, merge mai departe :

«Oricîtă vîlvă va fi stîrnit un scriitor în timpul vieții sale, oricîte elogii va fi primit, nu se poate deduce de aici, neapărat, că lucrările sale sînt excelente. *Poate că ele au fost puse în valoare de unele false străluciri, noutatea stilului, orientarea de spirit care era la modă,* și se poate întîmpla ca în secolul următor cititorii să-și deschidă ochii și să disprețuiască ceea ce au admirat. Avem un bun exemplu în Ronsard și imitatorii săi, ca Du Bellay, Du Bartas, Desportes, care au stîrnit în secolul trecut admirația tuturora și care astăzi nu mai găsesc cititori. Același lucru s-a întîmplat la romani cu Naevius, Livius, Ennius.

Și nu trebuie să ne închipuim că declinul acestor autori, atît francezi cît și latini, are drept cauză faptul că s-a schimbat limba țării lor. *El se datorește numai faptului că scriitorii aceștia nu apucaseră momentul de trăinicie și de perfecțiune al acestor limbi, lucru care e necesar pentru a face ca o operă de artă să dureze și să fie prețuită pentru totdeauna.* Într-adevăr, limba latină scrisă de Cicero și Vergiliu se schimbase destul în vremea lui Quintilian și mai mult încă în timpul lui Aulus Gellius. Cu toate acestea, și Cicero, și Vergiliu erau prețuiți atunci mai mult chiar decît în timpul lor, pentru că prin scrierile lor fixaseră oarecum limba, atingînd momentul de perfecțiune pe care l-am numit.

Deci nu învechirea cuvintelor și a expresiilor din opera lui Ronsard l-a defăimat pe Ronsard, ci brusca observare a faptului că frumusețile pe care credeai că le vezi acolo nu sînt deloc frumuseți, lucru la a cărui descoperire au contribuit mult Bertaut, Malherbe, de Lingendes și Racan, care au venit după el, *prinzînd în genul serios adevăratul geniu al limbii franceze,* care, foarte departe de a fi la maturitate în vremea lui Ronsard, cum greșit considera Pasquier, nici măcar nu depășise prima copilărie...

Dimpotrivă, *adevărata măsură a epigramei, a rondelului și a epistolelor naive fiind găsită chiar înaintea lui Ronsard, de către Marot, Saint-Gelais și alții,* nu numai că lucrările lor în acest gen nu au căzut pradă desuetudinii, dar sînt încă și astăzi stimate de toți, într-atît încît pentru a realiza în franceză o atmosferă de naivitate se recurge la stilul lor, ceea ce a reușit atît de bine să facă celebrul domn de La Fontaine.»

Puțin cunoscut sau rar citit — căci cine mai citește astăzi *Réflexions critiques,* nici măcar noi,

care ar trebui să le cunoaştem pe dinafară —, acest pasaj este foarte caracteristic. Într-adevăr, cum s-ar putea defini mai bine ceea ce denumim noi astăzi evoluţia limbilor? Şi cum s-ar putea defini însăşi evoluţia genurilor? Cum şi prin ce exemplu s-ar putea stabili mai bine că etapele uneia şi ale celeilalte nu coincid? Aici Boileau, stimulat de concurenţă, îl întrece pe Perrault, şi lucrarea *Réflexions* ne îngăduie să păşim ceva mai departe decît ne permite *Dialogues*. În vreme ce pentru Perrault şi partizanii săi fiecare secol sau fiecare epocă înseamnă o evoluţie sau un progres faţă de cea care a precedat-o, ceea ce ar însemna să afirmi că alterarea unui fruct reprezintă un progres faţă de coacerea lui, de vreme ce îi este ulterioară, Boileau nu a negat mişcarea, dar a văzut foarte bine că mişcarea şi progresul nu sînt deloc sinonime şi, dacă ar fi urmat pînă la capăt această delimitare, desigur nu i-am fi adus în legătură cu lucrarea sa *Réflexions* criticile pe care i le-am adus.

Primul dintre aceste două pasaje l-am luat din cea de-a cincea *Réflexion critique*, iar al doilea. din cea de-a şaptea. Mai extrag, în sfîrşit, un al treilea şi ultim citat din *Lettre à M. Perrault [Scrisoare către domnul Perrault]*, care a pus capăt, după cum ştiţi, primei faze a disputei şi care exprimă, prin urmare, ultimul stadiu al reflecţiilor lui Boileau în această chestiune.

«Intenţia domniei voastre — spune el adversarului său — era de a arăta că mai cu seamă prin cunoaşterea artelor frumoase şi prin meritul literelor secolul nostru, sau, mai bine, secolul lui Ludovic cel Mare, este nu numai comparabil, ci superior celor mai frumoase secole ale antichităţii şi chiar secolului lui August. Veţi rămîne deci foarte mirat cînd vă voi spune că împărtăşesc întru totul părerea dumneavoastră în această chestiune şi că m-aş oferi bucuros chiar să dovedesc această afirmaţie cu pana în mînă, ca şi domnia voastră.

Aş începe prin mărturisirea că noi nu avem nici poeţi eroici şi nici oratori pe care să-i putem compara cu Vergiliu şi cu Cicero; aş fi de acord că cei mai abili istorici ai noştri sînt

mărunţi în comparaţie cu Titus Livius şi cu Salustius; aş condamna cu plăcere şi satira, şi elegia, deşi există admirabile satire scrise de Regnier şi elegii de un farmec negrăit scrise de Voiture, Sarazin, Contesa de la Suze. Dar aş arăta în acelaşi timp că în privinţa tragediei sîntem cu mult superiori latinilor... Aş arăta că, departe de a fi fost poeţi comici în secolul lui August mai buni decît ai noştri, ei n-au avut nici măcar unul al cărui nume să merite a fi amintit, cei ca Plaut, Cecilius şi Terenţiu fiind morţi în secolul precedent. Aş arăta că, dacă nu avem autori de ode atît de perfecţi ca Horaţiu, care este singurul poet liric al latinilor, avem totuşi un număr destul de mare de poeţi care nu-i sînt de loc inferiori în privinţa delicateţii limbii şi purităţii expresiei.... Aş arăta că există genuri de poezie în care nu numai că nu am fost întrecuţi de latini, dar ei nici nu le-au cunoscut, ca, de pildă, acele poeme în proză pe care le numim *romane*... Prin tot ce am spus, vedeţi, domnilor, că de fapt nu avem opinii diferite în legătură cu stima care trebuie acordată secolului nostru, ci că sîntem, în chip diferit, de aceeaşi părere... Nu ne mai rămîne deci decît să ne lecuim şi unul, şi celălalt: dumneavoastră de o tendinţă cam prea puternică de a-i diminua pe autorii buni ai antichităţii, iar eu de o înclinare cam prea violentă spre blamarea autorilor răi şi chiar a celor mediocri ai veacului nostru...»

Nu poţi dovedi mai multă curtoazie într-o atare împrejurare, şi Perrault se putea declara satisfăcut.

Dacă ar fi vorba acum de Boileau însuşi, de meritul său personal şi de originalitatea sa ca judecător al operelor epocii sale, aş insista asupra extraordinarei lucidităţi a opticii lui şi asupra uimitoarei fermităţi, a bunului-simţ pe care acest pasaj le dovedeşte, cred, cu destulă putere de convingere. Nicicînd n-a ştiut un contemporan să discearnă în literatura vremii sale ceea ce e durabil faţă de ceea ce stă să cadă sau e caduc. Dar ce ne impresionează pe noi mai mult este să vedem cum prin luptă ideile lui Boileau — cele pe care încercam să vi le rezum deunăzi — s-au întărit şi totodată s-au lărgit, cum şi în ce punct au cedat dogmele încă prea absolute din *Art poétique* şi, în sfîrşit, cum în disputa asupra superiorităţii anticilor sau modernilor, dacă nu a avut ultimul cuvînt de vreme ce

vedeţi ce concesii a făcut adversarilor săi, el a rostit totuşi acest ultim cuvînt.

Dintr-un alt punct de vedere, mai general, şi pentru a trage, la rîndul nostru, o concluzie, degajînd acum problema de consideraţiile particulare care nu duc decît la încîlcirea ei şi rezumînd natura progresului sau a mişcării făcute, vom spune că două idei au pătruns în critică pentru a-i diversifica metoda şi pentru a-i corecta principiile absolute.

Nimeni nu mai crede astăzi că regulile sînt imuabile ; apare limpede că ele sînt în mişcare. Şi, într-adevăr, Molière o spusese în *Critique de l'École des Femmes [Critica la Şcoala femeilor]*, Racine în «prefeţele» sale, Boileau însuşi în *Art poétique*. Dar mă tem că şi atunci cînd o spuneau nu erau nici ei convinşi decît pe jumătate. Acum sînt cu totul convinşi, sau cel puţin Boileau, din moment ce la data la care ne referim ceilalţi doi muriseră, şi nu e vina lui că succesorii săi, mai clasici decît el, vor părea că au uitat de *Lettre à M. Perrault* şi de *Réflexions critiques sur Longin* pentru a nu-şi aminti decît tot ce este mai limitat în *Art poétique*.

Ceea ce pare admis, de asemenea, este că există şi alte modele decît cele din antichitate, că autorii noştri îi pot egala şi chiar depăşi, la nevoie, pe cei vechi. Dacă unele cauze au făcut să nu avem un Cicero şi nici un Vergiliu, alte cauze ne pot face să avem într-o zi alţii mai mari decît ei. Dacă în tragedie sau în roman i-am întrecut pe latini, putem, de asemenea, spera că-i vom depăşi în odă sau în comedie. Din moment ce noi avem «genuri» pe care ei nu le-au cunoscut, alţii vor crea, desigur, alte genuri pe care nici noi nu le cunoaştem. Şi, ca să ne slujim în încheiere de singurele cuvinte

care se potrivesc : prin mijlocirea sau sub pretextul disputei dintre antici şi moderni, ceea ce încearcă să se insinueze, ceea ce se introduce de pe acum în critică este ideea unei anume relativităţi a noţiunilor literare. Vom vedea într-o lecţie viitoare cum şi de ce nu au observat asta mai întîi oamenii secolului al XVIII-lea.

23 noiembrie 1889

Lecția a V-a

Critica literară în secolul al XVIII-lea 1720—1800

Răspîndirea spiritului critic. Ziarele din secolul al XVIII-lea. Bayle, rolul și influența sa. Considerabil în istoria criticii generale, locul său este nul în cea a criticii literare. Abatele Du Bos și teoria mediilor. Începuturile lui Voltaire: *Essai sur la poésie épique [Eseu despre poezia epică]* și *Lettres anglaises [Scrisori engleze]*. Fluctuațiile lui Voltaire; cum a sfîrșit prin a deveni mai «clasic» decît Boileau. Diderot și critica nouă. Digresiune despre natural. Despre cîteva cauze care au împiedicat succesul doctrinelor lui Diderot. Renașterea clasicismului în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea: André Chénier și David. La Harpe și cursul său de literatură. Sfîrșitul criticii clasice.

Domnilor,

Răsunetul considerabil pe care l-a avut în întreaga Europă disputa dintre antici și moderni a însemnat începutul sau semnalul unei bunăvoințe și al unei popularități cu totul noi față de critică. Restrînsă, așa cum am văzut, timp de mai bine de o sută de ani, la erudiți și la pedanți, pusă de către autorul lucrărilor *Satires* și *Art poétique* la îndemîna celor mai «honnêtes gens», critica își face cu adevărat intrarea în lume odată cu disputa dintre antici și moderni, iar problema meritelor lui

Homer sau Vergiliu sau respectiv ale autorilor piesei *Cid* sau ale autorului piesei *Andromaque* devine — mai întîi cu galanterie, apoi cu bîrfă — unul din obișnuitele subiecte de conversație în saloane. Nu e deci de mirare că i se regăsește ecoul sau urma în scrierile lui LaMotte Houdard și ale abatelui Terrasson: ei declară că vor continua lupta abandonată de Perrault. Împotriva lor cauza cea dreaptă o susține cu mult bun-simț, cu mai puțin spirit și cu puțină politețe Doamna Dacier. Homer n-a învățat-o să spună lucrurile cu finețe și cu grație. Însă cea mai semnificativă dovadă a interesului general pe care îl trezesc aceste chestiuni este de a le vedea, odată cu începutul secolului al XVIII-lea, pătrunzînd cam peste tot, amestecîndu-se cu toate celelalte, strecurîndu-se pînă și în romanele lui Lesage, de pildă, în *Diable boiteux [Diavolul șchiop]*, în *Gil Blas*, în primele scrieri ale lui Marivaux — care debutează, ca și Perrault și după exemplul lui Scarron, cu insuportabile parodii după Telemac sau după Homer — și, în sfîrșit, pînă și pe scenele teatrelor de bîlci.

Pe de altă parte, după modelul unui *Journal des savants [Jurnal al savanților]* și al lui *Nouvelles de la République des lettres [Noutăți din Republica literelor]*, se înmulțesc ziarele, printre care se cuvine să semnalăm îndeosebi *Mémoires de Trévoux [Memoriile lui Trévoux]*, redactate de iezuiți, și *La Bibliothèque choisie [Biblioteca aleasă]* a lui Leclerc, continuatorul, comentatorul și adversarul lui Bayle, a cărui faimă, pe atunci europeană, a egalat-o chiar, pentru o clipă. Una din caracteristicile secolului al XVIII-lea este, într-adevăr, abundența ziarelor și, ceea ce, de altfel, știți, pentru că ele nu puteau vorbi, după cum va spune Figaro, nici despre religie, nici despre politică, «nici de cei cu trecere... nici de Operă sau alte

spectacole, nici de nimic care să însemne ceva» [1], ziarele vorbesc despre literatură, şi astfel critica începe să le ocupe aproape în exclusivitate. Dacă sînteţi curioşi să le cunoaşteţi pe cele mai importante, veţi găsi lista lor în lucrarea lui Eugène Hatin *Histoire de la presse en France [Istoria presei în Franţa]*.

Vi se va părea poate că ar trebui cu această ocazie să vorbesc despre Bayle de vreme ce am amintit de *Nouvelles de la République des lettres* şi cred că, într-adevăr, într-o istorie generală şi detaliată a criticii moderne i-aş găsi un loc. Dar aş da atunci o cu totul altă extindere cuvîntului critică, mult mai mare, o extindere cam abuzivă sau cel puţin prematură.

Bineînţeles nu pentru că aş contesta valoarea lui Bayle! În trecere voi spune chiar că ea nu e suficient de cunoscută şi de lăudată. Bayle, pe care istoricii noştri literari îndeobşte îl ignoră, este primul dintre «filosofii» secolului al XVIII-lea, şi, de pildă, multe idei despre care se crede că au fost aduse din Anglia de Voltaire se datorează lui Bayle, lucrării sale *Pensées sur la comète [Cugetări asupra cometei]*, sau au fost extrase din *Dictionnaire [Dicţionar]*. Oare maeştrii lui Voltaire sînt Collins sau Toland, liber-cugetătorii englezi de la începutul secolului al XVIII-lea? Acest fapt este discutabil şi, dacă n-aş vrea să-l neg, cred că ar trebui să ajustăm, să ajustăm mult din această părere. Dar că Bayle a fost maestrul liber-cugetătorilor englezi este neîndoios. Bayle a denunţat cel dintîi imposibilitatea de a împăca raţiunea şi credinţa, acea nobilă iluzie a secolului al XVII-lea, toleranţa sau dreptul fiecărui ins «de a-şi face în sine însuşi mica lui religie», după cuvintele prinţesei Palatine. Bayle le-a

[1] Beaumarchais, Nunta lui Figaro, trad. de Anda Boldur şi Valentin Lipatti, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967 (B.P.T.), act. V, sc. II, p. 250.

dezvăluit cel dintîi şi, în sfîrşit, tot el a văzut primul în gîndirea modernă puterea raţiunii împotriva sieşi, resursele pe care într-un fel ea le are în scopul autodistrugerii.

Vedeţi, aşadar, că, departe de a ţine să minimalizez gloria numelui său, aş mări-o dacă mi-ar sta în putere. Este el un om mare? Nu ştiu asta. Este un mare scriitor? Cred că se poate spune nu. Dar a avut o mare influenţă, poate cea mai mare dintre toate cele care, de la 1700 pînă pe la 1750, au contrabalansat-o pe cea a lui Arnauld, a lui Pascal, a lui Bossuet şi a lui Leibniz. Numai enciclopediştii şi Rousseau l-au deposedat de un prestigiu sau de o autoritate care, de altfel, nu avusese mai puţină influenţă asupra lor, la început, decît asupra liber-cugetătorilor englezi, asupra lui Lessing sau a lui Frederic în Germania, şi, în general, timp de o jumătate de veac, asupra tuturor spiritelor curioase, independente sau aventuroase care au existat în întreaga Europă.

Numai că, dacă aş căuta rolul sau locul lui Bayle în evoluţia criticii literare, în sensul pe care l-am dat pînă aici cuvîntului critică, l-aş căuta în zadar. Parcurgeţi *Nouvelles de la République des lettres*, deschideţi la întîmplare *Dictionnaire*, răsfoiţi-i mai ales volumul *Correspondance [Corespondenţă]*, veţi vedea că nimeni nu este mai indiferent decît el, nimeni nu poate fi mai indiferent la tot ce este valoare literară sau estetică a operelor.

În această privinţă, dacă Bayle aparţine de acum, ca filosof, secolului al XVIII-lea, ca critic afirm că se află de-abia în secolul al XVII-lea, şi asta nu e cea mai neînsemnată originalitate a sa. În opere nu-l interesează decît ceea ce învaţă din ele, iar un Scioppius sau un Cardan, de pildă, prezintă pentru el un interes nou, superior interesului pentru un Racine sau un Corneille. De aceea n-am înţeles niciodată de ce Sainte-Beuve, e drept că la începutul carierei sale, într-un articol extrem de ciudat, a

spectacole, nici de nimic care să însemne ceva» [1], ziarele vorbesc despre literatură, şi astfel critica începe să le ocupe aproape în exclusivitate. Dacă sînteţi curioşi să le cunoaşteţi pe cele mai importante, veţi găsi lista lor în lucrarea lui Eugène Hatin *Histoire de la presse en France [Istoria presei în Franţa]*.

Vi se va părea poate că ar trebui cu această ocazie să vorbesc despre Bayle de vreme ce am amintit de *Nouvelles de la République des lettres* şi cred că, într-adevăr, într-o istorie generală şi detaliată a criticii moderne i-aş găsi un loc. Dar aş da atunci o cu totul altă extindere cuvîntului critică, mult mai mare, o extindere cam abuzivă sau cel puţin prematură.

Bineînţeles nu pentru că aş contesta valoarea lui Bayle! În trecere voi spune chiar că ea nu e suficient de cunoscută şi de lăudată. Bayle, pe care istoricii noştri literari îndeobşte îl ignoră, este primul dintre «filosofii» secolului al XVIII-lea, şi, de pildă, multe idei despre care se crede că au fost aduse din Anglia de Voltaire se datorează lui Bayle, lucrării sale *Pensées sur la comète [Cugetări asupra cometei]*, sau au fost extrase din *Dictionnaire [Dicţionar]*. Oare maeştrii lui Voltaire sînt Collins sau Toland, liber-cugetătorii englezi de la începutul secolului al XVIII-lea? Acest fapt este discutabil şi, dacă n-aş vrea să-l neg, cred că ar trebui să ajustăm, să ajustăm mult din această părere. Dar că Bayle a fost maestrul liber-cugetătorilor englezi este neîndoios. Bayle a denunţat cel dintîi imposibilitatea de a împăca raţiunea şi credinţa, acea nobilă iluzie a secolului al XVII-lea, toleranţa sau dreptul fiecărui ins «de a-şi face în sine însuşi mica lui religie», după cuvintele prinţesei Palatine. Bayle le-a

[1] Beaumarchais, Nunta lui Figaro, trad. de Anda Boldur şi Valentin Lipatti, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967 (B.P.T.), act. V, sc. II, p. 250.

dezvăluit cel dintîi şi, în sfîrşit, tot el a văzut primul în gîndirea modernă puterea raţiunii împotriva sieşi, resursele pe care într-un fel ea le are în scopul autodistrugerii.

Vedeţi, aşadar, că, departe de a ţine să minimalizez gloria numelui său, aş mări-o dacă mi-ar sta în putere. Este el un om mare? Nu ştiu asta. Este un mare scriitor? Cred că se poate spune nu. Dar a avut o mare influenţă, poate cea mai mare dintre toate cele care, de la 1700 pînă pe la 1750, au contrabalansat-o pe cea a lui Arnauld, a lui Pascal, a lui Bossuet şi a lui Leibniz. Numai enciclopediştii şi Rousseau l-au deposedat de un prestigiu sau de o autoritate care, de altfel, nu avusese mai puţină influenţă asupra lor, la început, decît asupra liber-cugetătorilor englezi, asupra lui Lessing sau a lui Frederic în Germania, şi, în general, timp de o jumătate de veac, asupra tuturor spiritelor curioase, independente sau aventuroase care au existat în întreaga Europă.

Numai că, dacă aş căuta rolul sau locul lui Bayle în evoluţia criticii literare, în sensul pe care l-am dat pînă aici cuvîntului critică, l-aş căuta în zadar. Parcurgeţi *Nouvelles de la République des lettres*, deschideţi la întîmplare *Dictionnaire*, răsfoiţi-i mai ales volumul *Correspondance [Corespondenţă]*, veţi vedea că nimeni nu este mai indiferent decît el, nimeni nu poate fi mai indiferent la tot ce este valoare literară sau estetică a operelor.

În această privinţă, dacă Bayle aparţine de acum, ca filosof, secolului al XVIII-lea, ca critic afirm că se află de-abia în secolul al XVII-lea, şi asta nu e cea mai neînsemnată originalitate a sa. În opere nu-l interesează decît ceea ce învaţă din ele, iar un Scioppius sau un Cardan, de pildă, prezintă pentru el un interes nou, superior interesului pentru un Racine sau un Corneille. De aceea n-am înţeles niciodată de ce Sainte-Beuve, e drept că la începutul carierei sale, într-un articol extrem de ciudat, a

făcut din Bayle modelul sau prototipul «geniului critic». Geniu critic ? Da, desigur, în măsura în care critica este instrumentul universal, o metodă aplicată mai mult studiului faptelor, examinării tradiției și a istoriei decît aprecierii sau clasificării operelor literare. Dar dacă nu ne jucăm cu vorbele și, indifirent de ideea pe care ne-o facem despre obiectivul final, dacă critica trebuie să fie competentă, mai ales în studiul literaturii și al artei, în cazul acesta nu, Bayle nu este un critic, și iată de ce nu avem mai mult de spus aici despre el.

Nu vă voi vorbi nici despre Fénelon, despre *Lettre sur les occupations de l'Académie Française [Scrisoarea cu privire la ocupațiile Academiei Franceze]* sau despre *Dialogues sur l'éloquence [Dialoguri despre elocvență]* (1718). Sînt scrierile de recreere ale unui om cu foarte mult spirit, dar poate cu mai puțin gust — înțeleg prin aceasta un gust foarte sigur — și care nu pare să acorde nici el o prea mare importanță lucrurilor plăcute pe care le spune. De altfel nu cred ca el să fi fost foarte citit și nici ca ideile lui să fi avut o mare influență. *Projet de rhétorique [Proiect de retorică], Projet de poétique [Proiect de poetică], Projet d'un traité sur l'histoire [Proiectul unui tratat de istorie]*, toate acestea sînt de fapt în întîrziere cu cincizeci de ani față de epoca în care le propune. Există, în afară de aceasta, ceva mai superficial și mai extraordinar decît ce a afirmat el despre rimă ? Dar probabil era scris ca posteritatea să nu vrea să vadă în ideile acestui om abil mai mult decît a văzut în jocul lui, și vedeți că, deși nu am vrut să spun nimic despre *Lettre sur les occupations de l'Académie Française*, sînt totuși obligat să spun ceva.

În schimb mă voi ocupa cu totul altfel, dar nu pentru formă, care este greoaie, ci pentru fond, de *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture [Reflecții critice despre poezie și pictură]*, lucrarea

abatelui Du Bos, care a apărut în 1719. «Toți artiștii citesc cu folos lucrarea *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* a abatelui Du Bos. Este cea mai utilă carte cu acest subiect care s-a scris de vreunul din popoarele Europei. Ceea ce dă valoare acestei cărți e faptul că nu are decît puține erori și multe cugetări adevărate, noi și profunde.» Astfel se exprimă Voltaire în *Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV [Catalogul scriitorilor din secolul lui Ludovic al XIV-lea]*, și, în treacăt fie spus, dacă Voltaire se exprimă astfel, puteți fi siguri că el însuși datorează mult lucrării pe care o laudă cu atîta căldură : acesta e felul său de a se achita de o datorie, o manieră, la urma urmelor, la fel de bună ca altele. Montesquieu, care și el datorează mult abatelui Du Bos, a uitat să-și amintească de asta și s-a mulțumit să-l combată.

Întrucît substanța sa a trecut în critica lui Voltaire, am putea să ne mulțumim doar cu semnalarea cărții abatelui Du Bos. Totuși vă recomand primul volum, în care veți găsi observații ingenioase, în special despre arta dramatică, și, ca să mă exprim mai bine, observații mai «moderne» decît v-ați aștepta, orientîndu-vă după data cărții și numele autorului.

Mai adaug, din moment ce am pronunțat numele lui Montesquieu, că în al doilea volum veți găsi o teorie completă despre rolul «cauzelor fizice în progresul artelor și literaturii» și cinci sau șase capitole despre influența climei, anterioare cu treizeci de ani capitolelor lui Montesquieu din *Esprit des lois*. Forța «mediului fizic» și a «momentului», iată cei doi «factori care modifică genurile», cărora abatele Du Bos, a încercat printre primii, să le determine natura și să le măsoare influența. Citiți, așadar, capitolele sale intitulate *Pouvoir de l'air sur le corps humain prouvé par le caractère des*

nations [Puterea aerului asupra corpului omenesc dovedită de caracterul naţiunilor] sau *Etendue des climats plus propres aux sciences et aux arts que les autres [Aria climatelor mai potrivite ştiinţelor şi artelor decît altele]*. Veţi face, desigur, plăcere umbrei autorului lor ; şi veţi învăţa multe lucruri de acolo şi, în sfîrşit, veţi cunoaşte începuturile unei probleme pe care va trebui s-o tratăm şi noi în curînd.

Nu spun nimic despre al treilea şi ultimul său volum : este în întregime ocupat de *Dissertation sur les représentation théâtrales des anciens [Disertatie despre reprezentaţiile teatrale în antichitate]*, subiect interesant, subiect savant, dar de care nu trebuie să mă ocup şi pe care, de asemenea, nici nu-l judec.

Să ajungem deci la Voltaire. Două dintre primele sale opere sînt de o importanţă considerabilă pentru noi, şi mai întîi cea care pare să fi fost dintre operele cel mai puţin citite : *Essai sur la poésie épique [Eseu despre poezia epică]*, scrisă ca prefaţă la *Henriade*, apărută la Londra în 1727, în limba engleză şi tradusă în franceză în anul următor, la Paris. Preambulul ei este cu totul agresiv :

«Aproape toate artele au fost copleşite cu un număr prodigios de reguli, dintre care majoritatea sînt inutile sau false. Lecţii găsim pretutindeni, dar puţine exemple... Dar mai ales în materie de poezie şi-au risipit comentatorii şi criticii lecţiile darnice. Au scris cu trudă volume întregi despre cîteva rînduri pe care imaginaţia poeţilor le-a creat în joacă. Sînt nişte tirani care au vrut să aservească legilor lor o naţiune liberă, căreia nu-i cunosc de loc caracterul. Atîtea pretinse reguli, atîtea legături nu pot decît să-i împiedice în mersul lor pe oamenii iluştri şi sînt un slab ajutor pentru cei cărora le lipseşte talentul. In viaţă trebuie să alergi şi nu să te tîrăşti în cîrje.»

Fiind destul de înclinat să se emancipeze de maeştri, se pare că exilul i-a dezlegat cu totul limba, şi la Londra, frecventîndu-i pe liber-cugetătorii englezi, aţi crede că l-a judecat sau, dacă vreţi, că l-a privit

de sus pe Boileau. Mai ascultaţi-l vorbind despre antici :

«Trebuie să admirăm ceea ce este în general frumos la antici. Dar ar fi o stranie rătăcire să vrem să-i urmăm în toate. Nu vorbim aceeaşi limbă. Religia, care e baza poeziei epice, este la noi opusul mitologiei lor. Obiceiurile noastre sînt mai diferite de cele ale eroilor asediului Troiei decît de cele ale americanilor. Luptele, asediile, flotele noastre nu se aseamănă cîtuşi de puţin. Descoperirea prafului de puşcă, invenţia busolei şi a tiparului, precum şi atîtea alte meşteşuguri care au apărut de curînd în lume au schimbat într-un fel faţa universului. Trebuie să zugrăvim în culori adevărate, la fel ca anticii, dar nu trebuie să zugrăvim aceleaşi lucruri.»

Ceea ce spune şi versul celebru al lui André Chénier :

«Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques». [1]

Şi, dacă vă plac apropierile, iată cîteva rînduri care nu ne-ar surprinde dacă le-am întîlni sub pana Doamnei de Staël :

«Ştiu că există multe persoane care spun că raţiunea şi pasiunile sînt pretutindeni aceleaşi ; e adevărat ; însă ele se exprimă diferit. În toate ţările, oamenii au doi ochi, un nas şi o gură : şi totuşi acea armonizare a trăsăturilor care constituie în Franţa o frumuseţe nu va avea succes în Turcia, şi nici o frumuseţe turcească în China, şi tot ce este mai chipeş în Asia şi în Europa ar fi privit în Guineea ca un monstru. Dacă natura însăşi este atît de diferită, cum pot fi aservite unor legi generale nişte arte, asupra cărora tradiţia, adică instabilitatea, are o atît de mare influenţă ? Deci dacă dorim să lărgim cunoştinţele noastre acestor arte ,trebuie să ne informăm în ce fel sînt cultivate ele la toate popoarele. Pentru a cunoaşte epopeea nu ajunge să-i fi citit pe Vergiliu şi pe Homer, aşa cum în privinţa tragediei nu e destul să-i fi citit pe Sofocle şi pe Euripide.»

Cel puţin acest discurs pare să fie destul de elocvent, şi, într-adevăr, dacă l-am crede, l-am privi pe Voltaire ca fiind mult mai independent faţă de tradiţie şi de trecut decît este în realitate. Dar acestea nu sînt decît simple butade. În realitate, zadarnic protestează Voltaire, el e francez, chiar

[1] «Pe teme noi să facem versuri antice.»

parizian, şi, dacă nu m-aş teme că abuzez de citate, aţi vedea că în acelaşi *Essai*, fără să pară că se contrazice, el se resemnează, după aceste izbucniri, sau mai degrabă nu se resemnează, dar trebuie spus că de fapt el nu s-a revoltat niciodată cu adevărat. Cît ar fi el de dornic, de avid chiar, de tapaj şi, la nevoie, chiar de puţin scandal, bunul său simţ, timiditatea gustului său, respectul autorităţii îl reţin, şi, tot aşa cum, în materie de teatru, cele mai mari îndrăzneli ale lui, măcar cele literare, nu vor merge mai departe decît de a se inspira din *Othello* pentru *Zaïre* sau de a plagia pe *Hamlet* în *Sémiramis ;* tot aici această mare zarvă se încheie cu pretenţia ca teoreticienii poemului epic, în loc să se mulţumească pentru eternitate cu Homer şi Vergiliu, să binevoiască a-şi aminti că două dintre aceste poeme sînt *Ierusalimul* şi *Paradisul pierdut*.

Propunerea era, de altfel, fericită şi oportună. Dacă din frecventarea italienilor — de care aţi văzut că secolul al XVII-lea abuzase îndeajuns — nu mai avea de tras mare profit, lucrurile puteau să stea altfel cu privire la imitarea sau cunoaşterea literaturii engleze. În acel moment al veacului al XVIII-lea, totul părea că îmbie la aceasta, totul părea că tinde într-acolo. Lăudîndu-i pe englezi, Voltaire nu aducea nimic nou pentru compatrioţii săi. La Londra nu se publica nici o noutate de o oarecare importanţă sau de un oarecare interes fără să fie de îndată tradus pe cealaltă parte a Mării Mînecii de vreun Desfontaines. Chiar ziarele de care vorbeam — *Bibliothèque choisie* al lui Leclerc în special — îşi luaseră sarcina de a extinde şi de a înmulţi comunicările dintre cele două limbi. Pe urmele lui Leclerc şi ale abatelui Desfontaines, Prevost, viitorul autor al romanului *Manon Lescaut,* avea să facă acelaşi lucru cu acelaşi succes în al său *Pour et contre [Pentru şi contra]*, şi dacă, în sfîrşit, era nevoie de o acţiune răsunătoare pentru a-i converti pînă şi pe indiferenţi, se pare

că *Zaïre*, în 1732, a fost aşa ceva, iar doi ani mai tîrziu, în 1734, publicarea zgomotoasă a lucrării *Lettres philosophiques [Scrisori filosofice]*.

Dacă noi nu avem aici de cercetat ce putea cîştiga literatura noastră din acest contact cu literatura engleză, cel puţin critica, pusă în faţa unor «frumuseţi noi», a unor «frumuseţi moderne» — nu vreau de loc să spun « clasice » — avea, desigur, să-şi facă din acestea noi motive de independenţă, avea să scuture cu totul jugul anticilor, să pună ea însăşi sub semnul întrebării universalitatea, autoritatea, imuabilitatea regulilor sale şi, în cele din urmă, să adopte vreo ambiţie mai înaltă decît aceea de a închide arta şi literatura în cercul prescripţiilor sale... Ştiţi că nu s-a întîmplat nimic din toate acestea, şi e interesant să examinăm cauzele.

Unele din ele sînt englezeşti, dacă mă pot exprima astfel, şi noi putem să regretăm mult că părinţii noştri nu au avut spiritul mai larg şi mai primitor, dar nu ne putem mira că nu i-au preţuit pe Milton sau pe Shakespeare mai mult decît înşişi englezii de la începutul secolului al XVIII-lea. Închipuiţi-vă în ce încurcătură s-ar găsi englezii sau străinii, în general, dacă în istoriile noastre literare l-am pune mereu pe autorul piesei *Soldatul fanfaron* sau pe cel al piesei *Le légataire universel [Legatarul universal]* mai presus de autorul lui *Tartuffe*. În această situaţie erau englezii. Chiar Voltaire ne spune în legătură cu aceasta : «Învăţatul Rymer, într-o carte dedicată faimosului conte Dorset, în 1693, despre mărirea şi decăderea tragediei, îşi împingea severitatea gustului pînă la afirmarea că orice maimuţă din Africa, orice babuin are mai mult gust decît Shakespeare». Şi, prin urmare, cînd în *Lettres philosophiques* Voltaire punea *Caton*, piesa cumintelui Addison, mai presus de *Hamlet* sau *Iulius Caesar* de Shakespeare el nu făcea, prin urmare, decît să repete ce auzise spunîndu-se la Londra sau la Wandsworth, la prie-

tentul său Falkener. Şi astăzi încă, ce altceva denumesc istoricii literaturii engleze prin «secolul lui August» englez, prin vîrsta de aur a literaturii lor, secolul clasic între toate, dacă nu epoca reginei Anne şi a primului rege George, epoca lui Addison şi a lui Steele, a lui Pope şi a lui Swift?

Voltaire avea şi alte motive, mai personale. Noi nu facem prea mult caz de teatrul său, şi ar fi de văzut dacă nu cumva dispreţul nostru e exagerat; dar în vremea sa, între 1730 şi 1780, am spune prea puţin afirmînd că dintre toate aspectele operei sale nici unul nu a fost mai preţuit, trebuie spus că era singurul pe care nimeni nu-l contesta. Autorul pieselor *Zaïre*, *Mérope* şi *Tancrède* a trecut fără greutate drept emulul şi rivalul plin de noroc al lui Racine şi Corneille chiar în ochii lui Fréron, chiar în ochii lui Rousseau — vedeţi *Lettre sur les spectacles*. Cînd, după ce-i făcuse dreptate lui Shakespeare, el îi reproşa, în *Lettres anglaises*, barbaria «farselor sale monstruoase», aplaudatul autor al pieselor *Oedipe* şi *Zaïre* nu putea fi acuzat în mod cuviincios de incompetenţă. Dar, pe de altă parte, ar fi trebuit ca dezordinea lui Shakespeare să şocheze sau să lezeze mai puţin gustul general al secolului al XVIII-lea pentru ca să îndrăznească cineva să spună că vorbea astfel din invidie. Deci n-a fost nimic mai uşor pentru Voltaire, după ce l-a descoperit sau revelat pe Shakespeare Franţei, decît să-şi păstreze pentru sine privilegiul sau monopolul imitării lui. Şi, temîndu-se astfel de gloria lui Shakespeare, cum nici morţii nu încetau să-i aţîţe orgoliul, Voltaire fu crezut pe cuvînt, iar critica franceză pierdu profitul pe care l-ar fi putut avea din cunoaşterea teatrului englez, profit pierdut şi de arta dramatică.

În sfîrşit, se cuvine să adăugăm că exact în momentul apariţiei lucrării *Lettres anglaises*, în 1734, spiritul veacului al XVIII-lea, învăluit pînă atunci în izvoarele sale, începea să se degajeze, să devină

conştient de sine. Preludiul său fusese în *Dicţionarul* lui Bayle; în *Lettres persanes [Scrisori persane]* era încă necopt; de-abia în *Lettres anglaises* se poate spune că el învaţă să se cunoască, să-şi bănuiască forţa şi succesul viitor. Or, ceea ce îl caracterizează mai ales este, o ştiţi bine, preocuparea pentru chestiunile religioase, politice, sociale înainte de toate şi, în schimb, destulă indiferenţă pentru literatură şi, în special, pentru artă. «Silent leges inter arma»[1]. Cum e vorba nu mai puţin decît de a răsturna edificiul social pentru a-l reconstrui din temelii, interesează mai puţin proporţiile corecte care trebuie să existe între prolog, episod şi exod într-o tragedie. Rezultă de aici că, în general, oamenii din secolul al XVIII-lea rămîn cu plăcere la principiile pe care le-au moştenit de la generaţia precedentă în aceste domenii. Activitatea lor urmăreşte alte scopuri, şi a te închide în probleme pur literare este pentru ei echivalentul unei diplome de mărginire sau sărăcie spirituală.

Voltaire este un remarcabil exemplu pentru această atitudine. De fapt, el încearcă să aducă unele inovaţii în tragediile sale, îşi propune altele, mai îndrăzneţe şi mai radicale, în «prefeţele» tragediilor sale, de unde un Diderot, un Beaumarchais, sau un Mercier nu vor avea decît să le reia pentru a-şi scrie « Eseurile » ce vor fi socotite atît de revoluţionare. Dar dacă citiţi cu atenţie *Commentaire sur Corneille [Comentariul despre Corneile]* din 1764, veţi fi izbiţi văzîndu-l pe autorul lucrării *Essai sur la poésie épique [Eseu despre poezia epică]* adoptînd la bătrîneţe o viziune critică nu vreau să spun mai îngustă, dar, în orice caz, nu mai generoasă decît cea a lui Boileau. Toate veleităţile sale de revoltat s-au năruit. Aşa cum s-a spus atît de bine: « Conservator în toate, în afară de religie », iată

[1] «Legile tac între arme».

deviza și definiția sa. Departe de a profita de influența sa pentru a face critica să progreseze, la șaptezeci de ani el acceptă și pretinde să impună celorlalți toate «servituțile» și toate «tiraniile» literare care îl indignau între treizeci și patruzeci de ani. Pe măsură ce înaintează în vîrstă și crește în popularitate, în timp ce spiritul său devine mai îndrăzneț, gustul său, dimpotrivă, devine mai timid sau chiar mai timorat. Iată de ce influența lui Voltaire, binefăcătoare în multe privințe, atît de supărătoare și de regretabilă în atîtea altele, a fost, în ciuda aparențelor, aproape nulă în critică, sau, pentru a ne exprima și mai bine, ideile sale s-au anulat unele pe altele prin compensare, și, în fond, tot ce a făcut el vreme de șaizeci de ani a fost să mențină critica în punctul în care o găsise.

Vom spune oare că Diderot a făcut sau a încercat mai mult ? Nu țin de loc la Diderot — o veți vedea bine —, dar unul din motivele pentru care nu-l iubesc este că după ce l-am recitit de mai multe ori voi sta mereu la îndoială cu privire la ceea ce a fost el. Desigur, nu pentru că ar fi enigmatic, ba chiar, la drept vorbind, nimeni nu s-a etalat cu mai multă complezență în opera sa. Nici Rousseau, cu care nu vreau să-l compar nici o clipă, nici Restif de la Bretonne, acel «Rousseau du ruisseau» [1], nu strălucesc mai mult prin naivă impudoare. Însă, vorbitor intrepid și, mai ales, interminabil, declamator redutabil, spirit puternic și confuz — mai mult confuz decît puternic, căruia prea des i s-a luat confuzia drept profunzime —, cum scrie despre orice, fără alegere, cu același aplomb, fără nici o regulă, fără ordine și fără măsură, în galop, în opera sa găsești de toate : lucruri rezonabile și lucruri extravagante, lucruri clare și lucruri obscure, lucruri delicate și lucruri sordide, elocvență și bufonerie, sclipitri de geniu înecate în

[1] «Rousseau din pîrîu», adică Rousseau «în mizerie».

șuvoiul vorbăriei și, sub masca unei independențe duse uneori pînă la cinism, toate prejudecățile unui burghez sau ale unui «filistin». Toate acestea îl fac atît de greu de judecat sau chiar de definit, îl fac în același timp fermecător și insuportabil de citit. Avem pagini de-ale lui — nu multe, dar avem — cu care s-ar mîndri cei mai mari scriitori ai noștri, și avem altele care ar fi de ajuns pentru a dezonora în istoria unei literaturi amintirea unui scriitor. Dar mai greu decît toate este să știi ce a gîndit, iar motivul vi se va părea plauzibil dacă vă voi spune, așa cum cred, că nici el n-a știut-o vreodată. Dacă încerci totuși să extragi ceva precis din această dezordine și din această încîlceală, se pare că, pe de o parte, el a vrut să se debaraseze de reguli în numele unei imitări mai fidele a naturii, și pe de altă parte, că s-a silit, în numele unei utilități morale sau sociale, să restabilească în artă reguli aproape mai înguste decît cele pe care le respingea.

Pentru a discuta al doilea dintre aceste principii, vom aștepta o ocazie mai favorabilă. Cît despre primul, am văzut vorbind despre Boileau, vă amintiți, că este fundamentul artei. Astăzi vom adăuga că, în ciuda efortului pe care-l făcuse de a întemeia regulile pe rațiune, Boileau îmbrăcase totuși în formulele din *Art poétique* multe convenții mondene de care critica ar fi trebuit să fie curățată. Dar vom adăuga că, dacă a existat cumva un principiu a cărui valoare să depindă complet de omul care îl aplică, acesta este, sau, dacă vreți, întreaga problemă este cea a sensului dat cuvîntului «natură», atît de prost definit, atît de vag și atît de general.

Or, din păcate, pentru Diderot natura înseamnă natura sa proprie, iar sfatul pe care ni-l dă, pe care și așa sîntem prea înclinați să-l urmăm, este cel pe care chiar el l-a pus în practică și care i-a reușit atît de bine. Fiind cel mai «natural» dintre

scriitorii vremii sale, Diderot este unul din cei mai rari, dar dacă în același timp este și unul din cei mai vulgari scriitori, aceasta se datorește tot faptului că este cel mai «natural». Dacă arta trebuie să imite natura, am văzut, vorbind tot despre Boileau, că ea nu poate s-o imite în întregime pentru motive care țin de însuși obiectivul artei. Acum avem dreptul să facem un pas mai departe, iar Diderot ne dovedește prin exemplul său că dacă arta nu poate imita natura în întregime, asta se datorește unor motive care țin de natura însăși.

Cum ne putem convinge, într-adevăr, că natura noastră, a fiecăruia, este cea bună, cea adevărată, cea mai corespunzătoare și singura conformă cu ceea ce ar trebui să fie ? Iar dacă Montesquieu dacă Voltaire, dacă Rousseau văd natura altfel decît Diderot, de unde va căpăta el certitudinea că este cel care vede bine, și că Rousseau, Voltaire, Montesquieu văd prost ?

Père de famille [Tatăl de familie] este mai «natural», la urma urmelor, decît *Tancrède* ? sau *Candide* mai puțin natural decît *Neveu de Rameau [Nepotul lui Rameau]*? De altfel, dacă «natura» și «naturalul» cuprind tot ce e mai bun în lume, nu cuprind oare și tot ce e mai rău? Oare urîțenia și mediocritatea nu sînt cuprinse în ele ? Dar crima și virtutea ? Dar prostia și spiritul, grosolănia și delicatețea ? Și, în sfîrșit, dacă există în viață acțiuni naturale pe care le ascundem, de ce naturalul n-ar consta, tot atît de bine, în tăinuirea ca și în etalarea lor ? Citiți în această privință *Rêve de d'Alembert [Visul lui d'Alembert]* sau *Supplément au Voyage de Bougainville [Suplimentul la Călătoria lui Bougainville]*.

Deci nu tot ce e natural este bun sau lăudabil de la sine, cum pare să se creadă, iar a indica, în termeni generali, artei să imite natura poate însemna a o împinge pe un drum lamentabil. Iată ce nu a știut Diderot. Și cum în el natura era vulgară, grosolană, cinică, așa cum o spuneam, dacă naturalul este baza talentului său, este și cusurul lui. În același fel am arătat că același lucru a dus și la imoralitatea moralei sale. Înainte de a urma și înainte de a imita natura, trebuie să ne dăm seama de valoarea naturii noastre, și aș spune cu plăcere că prima precauție pe care trebuie s-o luăm este să nu ne încredem în ea.

Teoriile lui Diderot nu au avut succes. Avînd poate, așa cum am spus, griji pe care le credeau mai presante, oare contemporanii săi nu și-au pierdut timpul , nu și-au dat osteneala pentru a dezlega din harababura contradicțiilor lui adevăratul sens ? Putem crede asta dacă vrem, dar Diderot, confuz pînă și astăzi pentru noi, n-a părut, desigur, mai clar contemporanilor săi. Să ne mai amintim că, dacă au putut citi *Enciclopedia*, ei n-au cunoscut totuși decît jumătate din opera filosofului și că mai ales lucrarea sa *Salons*, care conține poate esența criticii sale, n-a văzut lumina tiparului decît în vremea noastră.

Dar lucrul care a contribuit și mai mult la discreditarea a ceea ce s-a înțeles din ideile sale mi se pare că trebuie să fi fost răsunătorul insucces al felului în care le-a aplicat. Chiar dacă în *Entretiens avec Dorval [Convorbiri cu Dorval]* și în acel mai faimos *Essai sur la poésie dramatique], [Eseul despre poezia dramatică]* — unde, ștergînd cu buretele amintirea lui Molière, el pretindea că, după *École des Femmes* și după *Tartuffe*, adevărata comedie rămîne să fie creată — ar fi mai multe idei autentice și intenții ingenioase sau fecunde decît aș fi eu în stare să recunosc, aceste lucrări ar avea întotdeauna, așa cum au avut mai ales pentru contemporani, marele neajuns de a sluji drept preferință sau drept comentariu apologetic lucrării *Fils naturel [Fiul natural]* sau *Père de famille [Tatăl da familie]*. Nici o teorie n-ar fi putut rezista unei

asemenea autocondamnări, şi cu ideile lui Diderot s-a întîmplat ca şi cu cele ale unui Fontenelle şi ale unui Perrault, la începutul veacului. *Fils naturel* a fost *Aspar* al său, *Père de famille* este *Saint-Paulin* al său ; şi astfel mediocritatea operelor a antrenat în cădere şi doctrina.

El trebuie totuşi să ocupe un loc considerabil în istoria criticii, dacă nu tocmai pentru că a inventat ceea ce noi am numit de atunci prin cuvîntul «naturalism», cel puţin pentru că a lărgit în mod confuz noţiunea sau definiţia «naturii» şi a «naturalului» în artă. Adesea, această cinste i se face lui Rousseau ; pe bună dreptate, dacă totuşi te explici, delimitezi, distingi. Dar în măsura în care religia sau superstiţia naturii este cu adevărat o idee a secolului al XVIII-lea, mai degrabă Diderot, din moment ce el reprezintă *Enciclopedia*, a făcut-o să pătrundă în spirite, le-a pregătit pentru a fi în stare s-o recepteze şi, în cele din urmă, ca să spun aşa, le-a îmbibat cu ea. În aceasta constă opera sa, în aceasta constă gloria sa, precum şi cauza influenţei pe care a avut-o. Merg mai departe ; dacă el însuşi ar fi exprimat-o mai clar, în loc s-o lase risipită aproape pretutindeni în opera sa, în stare difuză şi latentă, ar fi fost, desigur, un alt om şi, îmi închipui, un mai mare scriitor, însă probabil că ar fi avut o mai mică influenţă.

Credeţi poate că aici mă contrazic la rîndul meu ? Credeţi poate că, afirmînd mai înainte că teoriile lui nu au avut succes la vremea lor, mă înşelam sau că mă înşel acum, vorbind despre întinderea influenţei sale ? Dar contradicţia nu e decît aparentă, şi pentru a o împăca e de ajuns o precizare. Nu, teoriile lui Diderot nu au avut succes ; *Fils naturel* sau *Père de famille* nu au fost imitate, aşa cum s-a întîmplat cu tragediile lui Voltaire sau cu romanele lui Rousseau. Ideile sale, devenite întrucîtva anonime, detaşate, ca să zic aşa, de expresia pe care el le-o dăduse, trăind, în sfîrşit, prin ele însele, au constituit o nouă atmosferă spirituală. Iar contemporanii au suferit acţiunea lor aşa cum noi astăzi o suferim pe cea a unui «mediu» ale cărui elemente constitutive nu se vor distinge decît peste un secol sau două, sau, dacă vreţi, aşa cum suferim dintotdeauna acţiunea acelor mari forţe ale naturii, «corpora caeca» [1], cum le numea Lucreţiu, cărora nu le ştim nici felul, nici numele.

Voi adăuga că în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea o cauză puternică, ascunsă şi interioară, a echilibrat mai ales din punct de vedere literar influenţa acestui «naturalism» şi a venit să-i stăvilească dezvoltarea. «Poate nu fără o raţiune profundă — a spus cineva atunci cînd catolicismul a fost pentru întîia dată zguduit, în secolul al XVI-lea — s-a născut *umanismul*, ca un fel de contrapondere. Şi nu mă mir nici văzînd, în secolul al XVIII-lea, secolul marelui asalt al dogmei, la enciclopedişti şi la alţii, un ciudat respect al tradiţiilor literare şi al tipurilor consacrate ale artei, admiraţia aproape superstiţioasă pentru Vergiliu şi Racine crescînd pe măsură ce progresează necredinţa lor.» Într-adevăr, nimic mai curios, dar pe măsură ce «filosofia» îndreaptă atacuri mai violente împotriva tronului şi a altarului, atacuri al căror succes pare mai apropiat de acum înainte, este deasemenea cert că vedem cum se strînge mai tare legătura cu unele tradiţii a căror dispariţie e de temut că ar atrage cu sine chiar literatura şi civilizaţia. Amintiţi-vă butada atît de interesantă pe care ne-a păstrat-o Chamfort : «Domnul de..., care vedea originea degradării speciei umane în instituirea secţiei nazareene şi în feudalism, spunea că pentru a valora ceva *trebuie să te defrancizezi, să te debaptizezi şi să redevii sufleteşte grec şi roman*». Deci amintiţi-vă spiritul în care e scris *Commentaire sur Corneille* al lui

[1] «Corpuri oarbe».

Voltaire și supremele sale injurii la adresa lui Shakespeare.

«Mărturisesc că nu trebuie să condamni un artist care și-a dat seama de gustul națiunii sale, dar îl poți deplinge că nu l-a satisfăcut decît pe acesta. Apelles și Fidias a silit diferite state din Grecia și întreg Imperiul roman să-i admire. Îl vedem astăzi pe transilvănean, pe ungur, pe leton, alături de spaniol, de francez, de german, de italian gustînd în egală măsură frumusețile lui Vergiliu și ale lui Horațiu, deși fiecare dintre aceste popoare pronunță diferit limba lui Horațiu și a lui Vergiliu. Desigur, Pantolabus și Crispinus au scris împotriva lui Horațiu în timpul vieții sale, iar Vergiliu a fost criticat de Bavius, dar după moarte acești mari oameni au întrunit voturile tuturor popoarelor. De unde vine această veșnică unanimitate ? Există deci un bun-gust și un prost-gust».

La Bruyère și Boileau nu spuseseră altceva. Dar amintiți-vă mai ales, în aceiași ani și pînă în preajma revoluției, acea reîntoarcere a literaturii spre izvoarele antice, acea creștere a preferinței și a popularității anticilor, cărora le stau mărturie cu destulă elocvență *Éloges [Elogii]* ale lui Thomas, traducerile abatelui Delille, *Voyage du jeune Anacharsis [Călătoria tînărului Anacharsis]* și, în sfîrșit, poeziile lui André Chénier :

«Des antiques vergers les rameaux empruntés
Croissent sur mon terrain, mollement transportés ;
Aux troncs de mon verger ma main avec adresse
Les attache, — et bientôt même écorce les presse.
De ce mélange heureux l'insensible douceur
Donne à mes fruits nouveaux une antique saveur.
Dévot adorateur de ces maîtres antiques.
Je veux m'envelopper de leurs saintes reliques.
Dans leur triomphe admis, je veux le partager,
Ou bien de ma défense, eux-mêmes les charger.
Le critique imprudent qui se croit bien habile,
Donnera sur ma joue un soufflet à Virgile.
Et ceci — tu peux voir si j'observe ma loi, —
Montaigne, il t'en convient, l'avait dit avant moi.» [1]

[1] «Crenguțe din antice livezi împrumutate
Cresc pe pămîntul meu cu grijă transportate ;
De trunchiuri, în livadă-mi le leg cu mîna mea,
Curînd aceeași scoarță le va îmbrățișa.
Și din acest amestec ferice, tainic must

Nu cred că autorul lucrării *Art poétique* sau Ronsard ar fi dezaprobat aceste versuri ; mai degrabă le-ar fi lăudat reușita eleganță, și-ar fi recunoscut ideile în ele, s-ar fi felicitat că retrăiesc, sau că supraviețuiesc după scurgerea atîtor ani.

Iar pictorii, la rîndul lor, Le Brun, Charles Le Brun, sau Nicolas Poussin, ce-ar fi spus văzînd școala lui David urmînd școlii lui Boucher, a lui Fragonard sau a lui Greuze, arta inspirîndu-se din nou din *Despărțirea de Andromaca* sau *Jurămîntul Horaților*, și nu din *Scrînciobul* sau *Ulciorul spart*, iar marele gust, cum denumeau ei gustul antichității, renăscînd, în sfîrșit, după o lungă uitare ? Nu pare oare că veacul pe sfîrșite se întoarce cumva dincolo de propriile sale obîrșii și că, în ciuda cîtorva rezistențe, clasicismul este în ajunul unui nou triumf, înainte de moarte ?

Un om reprezintă și încarnează această evoluție a criticii clasice, un om și o operă : o operă nu îndeajuns de citită, și un om pe care n-aș dori decît să-l egaleze cea mai mare parte dintre aceia care își închipuie că batjocorindu-l dau dovadă de independență și larghețe de spirit. Este vorba de La Harpe, iar opera este *Cours de littérature [Cursul de Literatură]*.

Cunosc defectele lui La Harpe, știu tot ce s-a spus — și la nevoie aș putea repeta, ca oricine — despre critica sa pedantă și denigratoare, despre îngustimea sa de spirit, despre ignoranța sa. Da, desigur, pe dușmanii săi personali îi maltratează peste măsură, despre latini sau despre greci vorbește fără

Dă proaspetelor roade-ale mele antic gust.
Anticilor noștri adorator fierbinte
Doresc să mă înconjur de moaștele lor sfinte
Părtaș în a lor slavă la urmă eu m-aș vrea,
Cînd le-aș trece povara de a mă apăra.
Nesocotitul critic, care se crede-abil,
Va da, lovindu-mi fața, o palmă lui Virgil.
Cu asta dacă legea o țin, tu poți vedea
Montaigne a spus-o doară încă-naintea mea.»

să-i cunoască destul, iar critica sa, — în general nu lipsită cel puțin de vivacitate sau de emoție — e lipsită de spirit, de generozitate, de anvergură. Aceasta pentru că oamenii mari sînt rari. Totuși, ar însemna să fii nedrept tu însuți sau să fi citit prost cursul său de literatură dacă nu-i recunoști informațiile utile, indicațiile valoroase, judecățile cîtuși de puțin demodate, cum se spune, în legătură cu secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, — și aceasta, nu este, de altfel, cel mai mic merit al său.

Într-adevăr, mult mai fidel decît *Poetica* lui Marmontel — un alt critic, a cărui maximă vină este de a fi autorul tragediilor și romanelor sale, al lui *Aristomène* și al lui *Bélisaire* — lucrarea *Lycée [Liceul]* a lui La Harpe exprimă sau traduce pentru noi ultimul stadiu al doctrinei clasice în istorie. Dacă vreți să măsurați progresul făcut de la mijlocul secolului al XVII-lea pînă la sfîrșitul celui de-al XVIII-lea, trebuie să citiți *Lycée* și să-l ascultați pe La Harpe. De asemenea, dacă vreți să aflați ce a devenit critica însăși și care este obiectivul ei principal pentru scriitorii secolului al XVIII-lea, tot lui trebuie să vă adresați. Marmontel, spirit destul de liber și — aici poate că vă voi uimi — cu plăcere aplecat spre paradoxal, v-ar da mai puține indicații în această privință. Marmontel este romantic.

În sfîrșit, el s-a gîndit primul să concentreze într-un singur corp întreaga istorie a literaturii și să facă istoria și aprecierea operelor să meargă în același pas ; în această privință toți cei care l-au urmat sînt ingrați dacă nu recunosc ce-i datorează lui La Harpe.

«Avem — spune chiar el în *Prefața* sa —, avem o mulțime de cărți didactice și de culegeri biografice cărora nu le vom contesta meritul în măsura în care cîteva mi-au fost utile, dar toate tratează subiecte speciale sau, în privința lucrurilor generale, nu sînt decît niște nomenclatoare și niște dicționare. *Însă aici se oferă, cred, pentru prima dată ,fie în Franța, fie chiar în Europa* — vedeți că e conștient de propriul său merit —, se

oferă pentru prima oară publicului o istorie sistematică a tuturor artelor spiritului și ale imaginației, de la Homer pînă în zilele noastre, care nu exclude decît științele exacte și științele fizice.»

El are dreptate : acestea sînt rolul și locul și reala sa originalitate în istoria criticii. Fără îndoială, planul său este defectuos, mai ales prin aceea că e prea vast și prost proporționat, de altfel, în etapele sale succesive. Multe lucruri lipsesc. Aranjamentul nu e prea fericit, iar clasificările sale pe genuri, călcînd sistematic ordinea cronologică, rup dintr-o dată acea continuitate care trebuie să fie proprie unei veritabile istorii. Orice istorie se desfășoară în timp, iar cronologia, pe nedrept luată în rîs, desigur nu constituie esența ei, ci suportul necesar pentru istorie. Iată ce ar fi putut învăța La Harpe de la autorul lucrării *Essai sur les moeurs [Eseu asupra moravurilor]* sau de la acel al lucrării *Discours sur l'histoire universalle [Discurs despre istoria universală]*. Lui trebuie să i se rezerve totuși cinstea de a fi considerat cel dintîi istoria literaturii în succesiunea ei, de a o fi tratat pentru ea însăși în substanța ei, capabilă de a ajunge sieși, de a fi deschis prin aceasta căile unei critici mai largi, alta decît a lui...

Să ne oprim aici. Am ajuns la capătul secolului al XVIII-lea și al criticii clasice. Născută, ca să spun așa, în bibliotecile eruditților din Renaștere, am văzut-o crescînd timp de două sute cincizeci de ani și căpătînd pe nesimțite conștiința obiectivului ei. Mai întîi filologică apoi exegetică și apologetică, ca să spun așa, am văzut-o devenind dogmatică prin Boileau, modernă prin Perrault, estetică prin Voltaire sau Diderot, în sfîrșit, istorică, prin La Harpe. În această direcție trebuie s-o urmăm acum și să examinăm de la La Harpe pînă în zilele noastre prin ce achiziții și prin ce extinderi succesive s-a transformat ea pentru a deveni ceea ce este astăzi.

26 noiembrie 1889

Lecţia a VI-a

Doamna de Staël şi Chateaubriand 1800—1820

Influenţa indirectă şi remarcabilă a lui Rousseau asupra evoluţiei criticii. Două cuvinte despre literatura din vremea Revoluţiei. Doamna de Staël şi Chateaubriand. Cartea *De la Littérature [Despre literatură]*. Ideea de progres. Studiul comparat al literaturilor. Principiul criticii noi. *Le Génie du Christianisme [Geniul creştinismului]*. Defecte şi calităţi ale cărţii. Reapariţia idealului creştin în artă. Interesul pentru evul mediu. Sentimentul şi descrierea naturii. Înlocuirea criticii calităţilor prin critica defectelor şi discutarea acestei formule. Cartea *De l'Allemagne [Despre Germania]*. Ce adaugă Doamna de Staël în această carte, şi ce îndreptări aduce volumului *De la Littérature*. Fixarea criticii noi. Cîteva cuvinte despre *Le Globe*. De ce putem neglija prefaţa la *Cromwell*.

Domnilor,

Încercînd să dea criticii clasice expresia ei definitivă, s-ar putea spune că Voltaire, Marmontel, La Harpe îi făcuseră testamentul. Într-adevăr, chiar în momentul cînd scriau — primul, *Commentaire sur Corneille*, al doilea, *Poétique*, în sfîrşit, al treilea, *Cours de littérature*, — apăruse un om ale cărui exemple şi principii, deplasînd obiectul literaturii, nu puteau să nu clintească şi regulile de judecare a

literaturii. Vreau să vorbesc de Jean-Jacques Rousseau.

Într-adevăr, deşi este autorul lucrării *Lettre sur les spectacles*, deşi opiniile sau judecăţile literare abundă, de altfel, cum ştiţi, în celelalte lucrări ale sale — în *Nouvelle Héloïse*, de pildă, sau în *Émile* —, nu se poate spune că Rousseau a realizat o operă de critic sau, mai ales, că a practicat această profesie ; în orice caz, înainte de a fi critic, el este romancier, orator, poet. Şi totuşi influenţa lui considerabilă în toate domeniile nu e mai puţin importantă în istoria criticii ; dacă remarcaţi faptul că el a reuşit nu numai în pofida regulilor, dar şi împotriva lor, că astfel succesul său mai întîi a zguduit, apoi a ruinat noţiunea de regulă în spiritul epocii sale, şi că, prin urmare, a obligat critica, judecîndu-se pe ea însăşi, să se îndoiască pentru întîia oară de infailibilitatea sa. Pentru că în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea se punea în discuţie, aşa cum aţi văzut, aplicarea regulilor sau formularea care trebuia să li se dea, nimeni însă neîndoindu-se că există reguli şi că, din moment ce ele există, autoritatea lor trebuie să fie absolută. Rousseau este, după părerea mea, primul care a făcut să triumfe în critică acea noţiune a «relativităţii» pe care Perrault o bănuise, dar pe care Voltaire o împiedicase să se dezvolte ; vom vedea astăzi cîte consecinţe cuprindea singură această noutate.

Într-adevăr, dacă pînă atunci, timp de două sute de ani, literatura nu fusese nimic altceva decît expresia ideilor comune — vreau să spun a ideilor tuturora, chiar pentru un Voltaire, cu siguranţă omul cel mai original, — cu Rousseau ea devine expresia ideilor particulare şi personale, ca să spun astfel, sau dacă preferaţi, confesiunea «eului» scriitorului. Foarte deosebit în această privinţă de Montaigne — cu a cărui scriere *Essais* vedeţi că este comparată mereu lucrarea *Confessions* a cetăţeanului Genevei

—, el nu se caută pe sine, ca celălalt, și mai ales nu caută omul din el, ci, dimpotrivă, el s-a găsit pe sine, iar ceea ce se complace să exprime din sine însuși nu este ceea ce crede că ar fi mai general în el, ci ceea ce este individual sau «unic».

«Nu sînt făcut ca nici unul dintre cei pe care i-am văzut ; cutez să cred că nu sînt făcut ca nici unul dintre cei care există»[1] — astfel începe cartea *Confessions*, și iată intenția sa, pe care o declară destul de sincer el însuși. El se străduiește să arate deosebirea, și ceea ce elimină, povestind, este tocmai ceea ce poate fi asemănător sau analog în viața sau în sentimentele sale cu cele ale tuturora. «Răsturnarea lui pentru și a lui contra» — ar fi putut spune aici Pascal. Privindu-se și analizîndu-se, Rousseau se împarte, ca toți scriitorii, în două : partea naturii în general și partea naturii sale personale. Numai că, în vreme ce înainte de el scriitorul se forța să-și reducă natura la universal — era expresia vremii — și să devină cît mai asemănător cu ceilalți, pentru a fi pe înțelesul lor, Rousseau îndreptă efortul tocmai în sens invers. El exprimă ceea ce se neglija, el arată ceea ce se ascundea, el etalează ceea ce se masca. Ce știm despre sentimentele lui Voltaire pentru Doamna de Châtelet ? Puține lucruri și, desigur, mult mai puține decît au știut contemporanii lor. Însă contemporanii lui Rousseau n-au știut nimic despre Doamna de Warens, iar fără *Confessions* i-am ignora poate pînă și numele.

Nu trebuie să vă prezint aci legătura dintre acest «egoism» sau, cum se spune, dintre acest «egotism» și celelalte laturi ale caracterului și geniului lui Rousseau. Mă limitez să vă spun în trecere că de acolo ne-a venit romantismul, dacă e adevărat că principiul acestuia este exaltarea sentimentului personal sau hipertrofia «eului». Însă ceea ce ne interesează este să vedem bine cum și de ce această concepție cu totul nouă, privind obiectul și scopul artei, nu putea să nu re-acționeze asupra criticii și, mai devreme sau mai tîrziu, s-o reînnoiască.

[1] Rousseau, **Confesiuni**, trad. de Pericle Martinescu, Editura pentru literatură, București, 1969, (B.P.T.), vol. I, p. 5.

«Nu există nimic absolut în afară de această maximă că nu există nimic absolut» ; dacă într-adevăr aceasta este lecția care se degajă din exemplele și din lecțiile lui Rousseau, nu mai există un model ideal sau un «tip» al genurilor ; nu mai există «rețete» sau «procedee» pentru a realiza după acest model, nu mai există reguli. Fiecare din noi este ceea ce este, sîntem iubiți pentru noi înșine ; nu mai e cazul să te silești să fii un altul, ci, dimpotrivă, trebuie să fii tu însuți. Eu, simt într-un fel, dumneavoastră simțiți în alt fel, felurile noastre de a simți sînt legitime în egală măsură din moment ce sînt naturale. Sau, mai degrabă, a fi natural este să te arăți așa cum ești, iar a nu fi natural este să te silești să devii asemănător cu cei care, neavînd aceeași origine, nici aceeași educație, în sfîrșit, nici aceleași motive de a simți ca noi, nu au dreptul să ne ceară să simțim ca ei. «Zadarnic s-ar pretinde să se remodeleze spirite diferite după un model comun... Pentru a schimba un spirit ar trebui să schimbi un caracter, pentru a schimba un caracter ar trebui schimbat temperamentul de care depinde... Deci nu e de loc vorba să se schimbe caracterul și să se reprime ceea ce e natural, ci, dimpotrivă, să fie împins cît de departe posibil... Căci astfel un om devine tot ce poate el fi și, prin educație, opera naturii se desăvîrșește în el.»

Aceste citate caracteristice pentru filosofia lui Rousseau sînt reprezentative și pentru critica sau estetica sa. «Numai rațiunea — mai spune el în altă parte — nu este deloc activă... și niciodată nu a realizat ceva măreț», iar în *Nouvelle Héloïse* spune : «Recea rațiune nu a făcut niciodată nimic ilustru».

Este exact contrariul celor spuse altădată de Boileau. Este aproape contrariul a ceea ce gîndea Voltaire. Dar, totodată, după cum vedeţi şi după cum vă spuneam, asta înseamnă înlocuirea în materie de judecată a simţului comun cu simţul propriu ; asta înseamnă deci individul erijat ca măsură a tuturor lucrurilor şi înseamnă, în sfîrşit, în toate, înlocuirea noţiunii de absolut cu cea de relativ.

Lucrul acesta nu a fost observat de îndată, iar consecinţele nu au apărut imediat. A survenit Revoluţia, care, departe de a opera în acest sens, a acţionat, din contra, în sensul exact opus. Dacă există o literatură a Revoluţiei, ea are un neajuns — nimeni nu-l ignoră — şi anume acela de a fi excesiv de clasică. Odată cu scriitori ca Chénier, Arnault, Legouvé, Luce de Lancival, pe scenă reapar puzderie grecii şi romanii : *Caius Grachus, Horatius Cocles, Epicharis şi Neron, Mucius Scaevola.* Tribuna Convenţiei răsună numai de apeluri la civism, a căror temă este împrumutată din Plutarh sau Titus-Livius. Cea mai bună pagină din *Vieux cordelier [Bătrînul cordelier]* de Camille Desmoulins sau, mai precis, singura care supravieţuieşte, singura citită nu este altceva decît un comentariu sau o parafrază din *Analele* lui Tacitus, şi nu numai că pictura, prin Vien, prin David, prin douăzeci de alţi pictori, nu se mai inspiră decît din *Jurămîntul Horaţilor* sau din *Fiul lui Brutus,* dar însăşi moda devine antică — femeile din timpul Directoratului se dezbracă după moda greacă sau romană.

Critica urmează această mişcare. Marie-Joseph Chénier în al său *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle [Tabloul literaturii franceze din secolul al XVIII-lea]* nu este decît un continuator al lui Voltaire şi al lui La Harpe, şi dacă am fi tentaţi să ne mirăm că acesta, avînd în faţa ochilor poeziile fratelui său, nu a văzut mai limpede în ele, este cazul să ne amintim, aşa cum

spuneam mai deunăzi, sau să adoptăm ideea că autorul volumelor *Mendiant* şi *Oaristys* nu este cîtuşi de puţin primul dintre romantici, ci ultimul dintre clasici, urmaşul legitim al lui Boileau, al lui Malherbe, pe care i-a studiat atît, şi al lui Ronsard, al cărui ideal se poate spune că l-a împlinit cu adevărat. Tot astfel, pe vremea Imperiului, un Geoffroy, un Hoffmann, un Feletz resping zadarnic moştenirea ; ei sînt tot din secolul al XVIII-lea, şi cînd, de pildă, Geoffroy încearcă să reacţioneze împotriva entuziasmului pe care îl provoacă încă *Oedipe, Sémiramis, Mérope* de Voltaire o face în numele principiilor lui Voltaire însuşi. Acelaşi lucru spun şi despre Lemercier, Népomucène Lemercier, în *Cours analytique de littérature générale [Curs analitic de literatură generală].* Aceasta este cu adevărat cartea pe care trebuie s-o consultaţi, mai ales dacă vreţi să vă oferiţi spectacolul superstiţiei regulilor. Este unică în felul ei, nu cunosc alta care să fie mai interesantă şi nici mai instructivă sub acest raport, şi cum, de altfel, cu toate defectele sale, este plină de observaţii juste şi ingenioase, vă recomand, în treacăt, s-o citiţi. Dacă vreţi şi dacă aveţi răgazul, adăugaţi la această lectură articolele unor Dussault, Garat, Suard şi Daunou.

Dar trebuie să spunem că, în ciuda lor, de pe acum influenţa lui Rousseau începe să se facă simţită. Apăruseră cărţile *De la Littérature, Génie du christianisme, De l'Allemagne.* Pe măsură ce se dezvolta o critică nouă, ea se depărta mai mult de căile criticii conservatoare şi clasice. După cum veţi remarca în curînd, era din nou vorba de disputa dintre antici şi moderni, dar, de astă dată, din nefericire pentru antici, talentul trecuse în întregime de partea modernilor, în persoana baroanei de Staël şi a vicontelui de Chateaubriand... Vă închipuiţi că dacă-i denumesc astfel, cu titlurile

lor, am un motiv ca s-o fac, iar acest motiv nu e deloc indiferent față de caracterul pe care îl are această evoluție a criticii, acela de a fi fost pregătită și parțial înfăptuită de niște aristocrați.

Într-adevăr, atunci cînd aristocrații sînt inteligenți, ei nu sînt mai inteligenți decît noi, dar sînt inteligenți altfel decît noi, într-un alt mod, mai liber întrucîtva, mai independent și, mai ales, mai eliberat de tradiție. Pentru că, mai întîi, ei sînt mai ignoranți, mai puțin influențați de greci și de latini, mai puțin respectuoși față de Aristotel și față de Horațiu, pe care îi socotesc aproape niște burghezi de la Roma sau de la Atena ; și mai puțin respectuoși față de Voltaire, Marmontel sau La Harpe, pe care i-au cunoscut, de care și-au bătut joc pentru părțile lor ridicole, pe care nu-i stimează personal. Ei au, de altfel, în mod foarte firesc, mai multă încredere în ei înșiși... Cel puțin pe atunci aveau încredere, întîlnind mai puțină rezistență în jur, mai multă deferență și mai multă supunere. Dacă mi-ați spune că persecuția revoluționară i-a dezobișnuit de asta, v-aș răspunde că, dimpotrivă, îndîrjirea și violența acesteia nu putuse decît să le întărească ideea superiorității lor din naștere. Ei erau de altă rasă decît acei burghezi revoltați, erau de alt sînge, de vreme ce secarea stirpei lor și aruncarea dincolo de granițele patriei păreau să fie însăși condiția succesului Revoluției. În plus, ei s-au lăudat dintotdeauna și încă se mai laudă cu faptul că judecă singuri, că nu-și pleacă ușor urechea și nu-și supun opiniei publice felul de a gîndi ; și adesea îi vedem chiar cum, pentru a se distinge, un Joseph de Maistre, de pildă, își exagerează pînă la paradox originalitatea, iar paradoxul pînă la impertinență. Dacă adăugați, la aceasta, despre Doamna de Staël și despre Chateaubriand, din moment ce despre ei este vorba, că aveau, ea în averea, în adularea cu care fusese înconjurată în tinerețe, el în chiar sărăcia sa, un motiv analog și opus de a nu se asculta și a nu se crede decît pe sine, veți fi de acord că un Suard sau un Dussault, chiar dacă ar fi putut, n-ar fi exercitat aceeași influență, și mai ales o influență de aceeași natură. Condiția Doamnei de Staël i-a permis, de exemplu, să se declare eleva și admiratoarea pasionată a lui Rousseau fără să fie bănuită pentru asta de «iacobinism», iar dacă Chateaubriand s-ar fi numit Durand sau Dupont, cine știe dacă *Génie du christianisme* n-ar fi trecut drept o predică banală.

Paralela ar putea fi dusă mai departe, și pentru că au activat și unul și celălalt simultan, s-ar putea arăta acum, după ce am semnalat asemănarea creată între ei de origine, care sînt și deosebirile. Iată cîteva, alese dintre multe altele.

De pildă, în scrierile lor se reflectă sexul fiecăruia, sau mai bine spus în scrierile celuilalt, gîndirea Doamnei de Staël fiind de obicei bărbătească, Chateaubriand, dimpotrivă, fiind dotat, spre plăcerea noastră, dar spre nefericirea sa, cu o sensibilitate cu totul feminină. Cum vă spuneam, și unul, și celălalt se trag din cetățeanul Genevei, însă Doamna de Staël, poate în calitatea sa de compatrioată și protestantă, mai puternic atașată de doctrinele filosofului, a rămas aproape angajată cu o mare parte din ființa sa în ideile secolului al XVIII-lea, în timp ce Chateaubriand, breton și catolic, a căutat de timpuriu în religie principiul și punctul de sprijin al gîndirii sale. Doamna de Staël a avut mai multe idei, iar Chateaubriand mai multă imaginație. Pentru aceasta oare nu o putem privi totuși pe Doamna de Staël ca pe un mare scriitor, deși a scris rău ? Stilul ei este aproximativ, prea apropiat de cel al conversației, în care știm că excela, și ca atare prea vag, de altfel vioi și spiritual, dar cam neîngrijit. Chateaubriand

nu numai că este unul din marii scriitori, trebuie spus că el este unul din marii artiști ai prozei franceze, într-atît de artist încît prea adesea ne dă, datorită prestigiului sau magiei cuvintelor, iluzia unei gîndiri pe care nu o are. Castelana de la Coppet a cunoscut mai bine Germania ; vicontele emigrat a cunoscut mai bine Anglia, el ne-a relevat și America, pe «Meschascebé, regele fluviilor» și acea natură mai puțin civilizată, mai puțin șlefuită căreia Voltaire nu-i făcuse decît caricatura în *Candide* și chiar în *Alzire*. *Itinéraire de Paris a Jérusalem [Itinerar de la Paris la Ierusalim]* a fost, la începutul acestui secol, o altă revelație pentru părinții noștri. În sfîrșit, Doamna de Staël, care a murit tînără, în 1817, nu a avut vreme să vadă toate urmările doctrinelor sale și să le corecteze poate cîteva pasaje exagerate, dar Chateaubriand a trăit pînă în 1848, suficient de mult timp pentru a-și vedea descendenții literari, pentru a se înspăimînta de ei și a-i dezavua...

Vă las grija de a continua paralela și ajung la ceea ce vreau să vă spun despre doctrinele și influența lor.

«Mi-am propus să examinez care este influența religiei, a moravurilor și legilor asupra literaturii, și care este influența literaturii asupra religiei, moravurilor și legilor. Există în limba franceză tratate fără cusur despre arta de a scrie și despre principiile bunului-gust, dar mi se pare că încă nu s-au analizat îndeajuns cauzele morale și politice care modifică spiritul literaturii. Mi se pare că nu s-a arătat încă modul în care facultățile umane s-au dezvoltat treptat, prin felurite opere de seamă compuse de la Homer și pînă în zilele noastre.» [1]

Sînt primele cuvinte din cartea *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales [Despre literatură considerată în raporturile sale cu instituțiile sociale]*. Ceva mai departe putem citi :

«Am încercat să arăt mersul lent, dar neîntrerupt al spiritului uman în filosofie și succesele sale rapide, dar întrerupte, în artă. Lucrările vechi și moderne care tratează subiecte de morală, de politică sau de știință dovedesc în chip evident progresele succesive ale gîndirii, din clipa în care cunoaștem istoria. Nu la fel se întîmplă cu frumusețile poetice, care aparțin numai imaginației. Observînd diferențele caracteristice dintre scrierile italienilor, englezilor, germanilor și francezilor, am crezut că pot demonstra faptul că instituțiile politice și religioase joacă rolul cel mai însemnat în legătură cu aceste deosebiri constante». [1]

După cum vedeți, aceasta însemna cu adevărat reluarea disputei dintre antici și moderni exact din punctul în care o lăsaseră altădată un Perrault și un Fontenelle ; sau, mai bine zis, însemna reînnoirea ei, făcînd să intervină în discuție acea idee de «progres», pentru care vreau să-i revină lui Vico cinstea de a-i fi arătat cel dintîi toată însemnătatea, dar cu condiția ca să se amintească și faptul că filosofii noștri, Turgot și, mai ales, Condorcet, în *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain [Schița unui tablou istoric al progreselor spiritului omenesc]*, au făcut ca această idee să devină cu adevărat europeană.

Mult mai liberală și cu spiritul mai larg decît maeștrii săi, mai puțin orbită, mai ales, de prejudecăți anticreștine, Doamna de Staël nu se teme, de altfel, să întoarcă împotriva acestora însăși teoria lor, și vă semnalez în al optulea capitol, *Despre năvălirea popoarelor din nord, despre răspîndirea religiei creștine și despre renașterea literelor*, o evidentă intenție de a răspunde felului în care Condorcet vorbise despre creștinism în cea de-a V-a și în cea de-a VI-a *Époque [Epocă]*. Pentru Doamna de Staël nu există nici o întrerupere, cu atît mai puțin un regres în evoluția umanității

[1] Doamna de Staël, Scrieri alese, Despre literatură, trad. de Irina Mavrodin, Clasicii literaturii universale, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 307.

[1] Idem, Ibidem, p. 307—308.

«spre civilizaţia universală», şi chiar faptele care s-ar crede că demonstrează acest regres dovedesc tocmai contrariul. «Năvălirea barbarilor — spune ea în această privinţă — a însemnat o mare nenorocire pentru naţiunile contemporane cu această revoluţie ; *dar ea a favorizat răspîndirea luminilor.*»[1] Asta înseamnă să mergi puţin cam departe poate, şi mărturisesc că, în ceea ce priveşte acest ultim punct, aş fi mai rezervat.

Ea reînnoieşte şi altfel problema : plasîndu-se, pentru a o trata, într-un punct de vedere comparativ. Se poate spune, desigur, că Voltaire — aţi văzut — în al său *Essai sur la poésie épique*, încercase ceva în acest sens, dar aţi mai văzut şi că, departe de a persevera în această tentativă, din contră, Voltaire se îndepărta de ea pe măsură ce înainta în vîrstă. Spiritul francez n-a împrumutat de la englezi, în secolul al XVIII-lea, decît ceea ce putea asimila, sau, dacă vreţi, doar ceea ce îi semăna lui însuşi, nu a încercat să-i înţeleagă şi, din această cauză, n-a început să se desprindă de tradiţiile sau de prejudecăţile sale, cum ar fi trebuit.

Asta o face Doamna de Staël. Nimeni nu vorbise ca ea în Franţa despre tragediile lui Shakespeare pentru că nimeni nu le studiase cu acelaşi dezinteres. Vreau să spun, fără cea mai mică intenţie de a-i transporta frumuseţile pe scena franceză şi fără să amestece în problema literară o zadarnică problemă de orgoliu naţional sau de patriotism. Ea şi-a propus să discearnă ceea ce este englez în Shakespeare, ceea ce ţine de timpul şi de poporul său, tot aşa cum a arătat ce este propriu-zis german în *Werther* sau în *Goetz von Berlichingen*... Ea se baza pe natură din moment ce deducea caracterele originale ale dramei engleze sau ale ro-

[1] Idem, Ibidem, p. 325.

manului german din tot ce e mai intim în geniul germanic sau în cel anglo-saxon.

Dar tot astfel, printr-o consecinţă necesară, ea ne învăţa să ne îndoim de regulile vechii critici, autorizată de o experienţă literară a cărei insuficienţă apărea deodată în ochii cititorilor săi. Fidelă gîndirii lui Rousseau, Doamna de Staël ne arată de cît de diverse şi ascunse raporturi depinde autoritatea judecăţii estetice. Spiritul francez şi-a trecut frontierele, a emigrat şi el, oarecum, şi, din excursiile făcute în literaturile străine, a adus tot ce se aduce din orice fel de călătorii : ceva mai puţină încredere în sine, o curiozitate plină de simpatie pentru tot ce nu îi seamănă şi convingerea mai mult sau mai puţin bazată pe raţiune, dar sigură, că între gustul francez şi cel englez, în măsura în care ele diferă, nu va decide, de acum înainte, un pasaj din Aristotel sau un vers de Boileau.

În sfîrşit, în timp ce pînă atunci opera literară fusese privită în sine, desprinsă de originile ei, aşa cum guşti un fruct, fără să te preocupi de pomul în care el s-a dezvoltat, nici de felul cum e cultivat, nici sub care ceruri creşte, Doamna de Staël nu face încă din literatură «expresia societăţii», însă ea întrevede şi încearcă să-i determine raportul cu moravurile, cu legile, cu religia. După partea ce revenea în cartea *De la Littérature* influenţei lui Rousseau şi a lui Voltaire, s-ar putea ca aici să fie vorba de influenţa lui Montesquieu. Moravuri şi legi, literatură şi religie, toate aceste componente ale civilizaţiei au raporturi între ele, nu pot fi despărţite unele de altele, sînt legate prin interdependenţe care, într-un fel, le fac să fie una «funcţia» celeilalte, ca să vorbim în limbajul algebrei.

Observaţi că aici nu examinez doctrina, ci o expun. Nu mă interesează nici dacă această idee, care este ideea generatoare a cărţii, se regăseşte peste

tot în lucrare. Îmi este de ajuns faptul că ea există acolo, că nu avea cum să nu frapeze spiritele și că, de altfel, ea a fost rodnică în aplicări ulterioare.

Dar ceea ce țin să remarcați este că la considerentul provenind din rasă sau din temperamentul național se adaugă astfel altele noi, provenind din legi sau din religie, pe care critica va trebui să le cîntărească înainte de a trage concluzii sau numai de a generaliza. Scade partea «absolutului», crește partea «relativului», și odată cu ea, ca urmare, dificultatea de a «formula» în critică, ceea ce înseamnă că punctul de vedere s-a schimbat, că interesul stîrnit de judecată nu mai stă în concluzii sau în însăși judecata, că el constă în considerente, și că acestea, care proveneau numai din retorică sau logică, vor fi luate acum și din alte locuri, din sfere mai depărtate.

Vom vorbi din nou, de îndată, despre cartea *De l'Allemagne*, și vom încheia precizarea rolului Doamnei de Staël în reînnoirea criticii. Dar, dacă vrem să respectăm exact ordinea faptelor, sîntem obligați s-o dividem. Nimic mai natural și mai necesar. Insist asupra acestui punct pentru că majoritatea istoricilor literaturii — pentru a-și crea lor înșile niște înlesniri mai mari de compoziție — nu numai că expediază cînd întîlnesc în drumul lor un scriitor mare, ca Voltaire, chiar dacă ar fi scris șaizeci de ani, dar ne și reproșează că îl dividem, ca și cum ,amestecată cu viața și cu opera contemporanilor săi, opera sa nu ar fi primit de la acestea tot atît cît a dat. Pot să vă vorbesc despre *Essai sur les moeurs [Eseu asupra moravurilor]* înainte de a vă vorbi despre *Esprit des lois* ? Pot să vă vorbesc de *Candide* înainte de *Lettre sur la Providence [Scrisoare despre providență]* ? Și, în general, pot să vă vorbesc despre tot ce este succesiv în opera lui Voltaire, pot să vă vorbesc ca

și cum Voltaire ar fi scris în afară și, ca să spun așa, deasupra cronologiei ? Tot astfel aici, oricît interes am avea să epuizăm ceea ce avem de spus despre Doamna de Staël, de vreme ce cartea *De la Littérature* a fost ca și absorbită în strălucirea cărții *Génie du christianisme*, și *Génie du christianisme* a exercitat o certă influență asupra cărții *De l'Allemagne*, nu pot vorbi despre cea de-a treia fără a pomeni pe cea de-a doua ; și pentru a vorbi din nou despre Doamna de Staël trebuie să vorbim mai întîi de Chateaubriand.

Presupun că ați citit cu toții *Génie du christianisme*, și, dacă nu ați făcut-o, vă invit să vă grăbiți s-o citiți. Este ceea ce altădată s-ar fi numit o carte «esențială», iar după nouăzeci de ani — ca să fim absolut exacți, după optzeci și opt — putem s-o spunem cu siguranță : este o carte frumoasă, este o carte mare. E plină de defecte, de adevărate defecte sau, mai bine zis, de adevărate lacune, dar este o carte mare ; iar Sainte-Beuve — pe care totuși *Port-Royal* ar fi trebuit să-l ferească de gelozie — s-a ostenit atacînd-o. *Génie du christianisme* va deschide întotdeauna istoria literară a secolului al XIX-lea, va fi întotdeauna opera unuia dintre cei mai mari scriitori de limbă franceză, va fi întotdeauna considerată printre monumentele apologeticii creștine, dar mai ales — și aceasta ne privește mai cu seamă —, chiar dacă ar fi mai prost compusă decît este sau mai slabă în raționament, sau mai declamatorie pe alocuri, există în ea două părți, cea de-a doua și cea de-a treia, *Poétique du christianisme [Poetica creștinismului]* și partea intitulată vag *Beaux-arts et littérature [Arte frumoase și literatură]*, care vor fi întotdeauna ceea ce se cheamă niște date în istoria criticii în Franța.

În primul rînd, ceea ce Doamna de Staël, puțin stingherită poate de protestantismul său, abia a îndrăznit să schițeze, repunerea idealului creștin în

drepturile sale asupra sentimentului și a imaginației, aceasta o datorăm lui Chateaubriand și operei *Génie du christianisme.*

> «De la foi des chrétiens les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles :» [1]

Prin *Génie du christianisme*, lecția lui Boileau — care, dacă nu cunoștea nici *Divina Comedie* nici *Paradisul pierdut*, cunoștea totuși *Ierusalimul eliberat* — s-a dovedit eronată ; idealul său pur păgîn este acuzat de îngustime, de insuficiență și, mai ales, de răceală. Remarcați că însuși Chateaubriand, pentru a-și încheia reflecția, se silește zadarnic, cîteva pagini mai departe, să arate că virtuțile creștine au intrat, oarecum fără știința lui Voltaire sau a lui Racine, în compoziția caracterelor pe care ei le credeau cu desăvîrșire inventate, ca cel al Zairei, sau împrumutate de la Euripide, ca cel al Ifigeniei ; arta clasică, am văzut-o, este de origine păgînă. Este de origine păgînă pentru că obiectul și idealul său au fost fixate de către păgînii Renașterii și pentru că modelele sale au rămas, timp de peste două secole, în întregime păgîne. Așa încît nu numai Boileau era în cauză aici, ci, ca să spunem așa, Renașterea însăși.

Din nou disputa dintre antici și moderni, pur literară, altădată, prin Perrault, filosofică, cum am văzut puțin mai înainte, prin Doamna de Staël, religioasă acum, prin Chateaubriand. Se pune întrebarea dacă poezia noastră va continua să se inspire din Homer și din Vergiliu, dacă va continua să împrumute de la ei «resorturile intrigii» și să se adape cu ficțiuni în care nici poetul, nici publicul său nu pot crede ; și, fiindcă sîntem creș-

[1] «Dar marilor mistere din gîndul creștinesc
Podoabele frivole nu li se potrivesc :»

(Boileau, Arta poetică, trad. de Ionel Marinescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957 (B.P.T.), cîntul III, p. 62).

tini pînă în fundul sufletului ,se pune întrebarea dacă arta noastră, mereu păgînă, va continua să fie un soi de jignire la adresa a tot ce credem. Iată întrebarea, cunoașteți răspunsul. Trebuie să-i fim recunoscători lui Chateaubriand pentru moderația pe care a pus-o în acest răspuns, vreau să spun că trebuie să-i fim recunoscători pentru că, deși îi iubea și-i gusta el însuși pe antici, nu a vrut să «înlocuiască» idealul antic cu cel creștin. S-a mulțumit să-l repună pe acesta din urmă în drepturile sale, alături de primul ; și astfel, cu cît îmbogățea domeniul poeziei, cu atît îndepărta și lărgea granițele criticii.

Același lucru îl făcea «restaurînd catedrala gotică», după expresia unui poet, și relevînd contemporanilor săi, după poezia creștinismului, pe cea a evului mediu sau, mai bine zis, pe cea a trecutului național.

> «În zadar se vor construi temple elegante, bine luminate pentru a aduna *bunul popor* al sfîntului Ludovic și a-l face să adore un dumnezeu *metafizic*, el va regreta întotdeauna acele catedrale Nôtre-Dame din Reims și din Paris, toate acele bisericuțe năpădite de mușchi, pline de generații de morți și de sufletele strămoșilor săi...
>
> Nu puteai intra într-o biserică gotică fără să te încerce un fel de fior și un sentiment nedeslușit al divinității. Te simțeai deodată transportat în acele vremi cînd pustnicii, după ce meditaseră în pădurile unde se aflau mănăstirile lor, veneau să se prosterneze la altar și să înalțe laude Domnului în calmul și în tăcerea nopții. Vechea Franță părea că reînvie, credeai că vezi acele costume originale, acel popor atît de deosebit de ceea ce este el azi, îți aminteai de revoluțiile acestui popor, de înfăptuirile, de talentele sale...»

Grație lui, acel ev-mediu care pînă atunci nu fusese decît o zonă confuză și o epocă nedeslușită de eroare și ignoranță, nu numai pentru «filosofii» din secolul al XVIII-lea, dar și pentru scriitori din secolele al XVII-lea și al XVI-lea redevenea o parte din istoria națională, și știți, în treacăt fie spus, că romantismul avea să abuzeze de asta.

Tot Chateaubriand, care mergea pe urmele lui Bernardin de Saint-Pierre și ale lui Rousseau, este scriitorul al cărui stil prestigios a făcut din descrierea naturii exterioare, fremătătoare și colorată, sufletul unei poezii noi. După distingerea epocilor și arta de a traduce acest lucru, el ne-a indicat deosebirea dintre regiuni în timp ce ne arăta și mijloacele de a o exprima. Dacă este aici poate un exces de culoare și de exotism, dacă sînt prea multe «sîmbovine» în opera sa și, de asemenea, prea mult «roz», prea mult «bleu», prea mult «verde«, dacă s-ar complăcut, ca toți virtuozii, să-și etaleze și să facă paradă de talentul său, nu asta e problema astăzi. Constat însă că și prin asta el nu numai că îmbogățea arta și poezia, dar obliga și critica să le urmeze, să evalueze în opere merite pentru care nu avea nici măsuri, cum se zice, nici greutăți, nici vocabular. Sau, dacă vreți, făcînd cunoscute criticii frumuseți pe care cu siguranță un Suard sau un Dussault nici nu le bănuiau, el avea să-i oblige pe urmașii lor să facă teoria chiar a acestor frumuseți și să reexamineze pentru a le părăsi acele principii care însemnau negarea prea evidentă a frumuseților. Cunoașteți cuvintele acestui democrat: «Trebuie să-i urmez — zicea el vorbind despre ai săi — din moment ce le sînt șef». Aceasta este situația pe care au creat-o pentru critica vremii lor Doamna de Staël și Chateaubriand și, pentru ca ea să-i urmeze, s-au situat în fruntea ei.

De altfel, Chateaubriand și-a rezumat în mod fericit intenția, într-o maximă devenită celebră, atunci cînd a spus că «el a venit să substituie unei critici sterile a defectelor critica fecundă a frumuseților». Nimic mai just sau nimic mai fals decît acest principiu, după cum vrei să-l înțelegi. Căci «critica defectelor» are cel puțin avantajul de a ne face capabili să le evităm, pe cînd «critica frumuseților» are inconvenientul că ne invită să le

imităm, ceea ce în mod obișnuit nu duce decît la o parodie destul de proastă. Dacă ar fi dat Dumnezeu ca Chapelain să fi fost mai puțin priceput în «critica frumuseților» din opera lui Vergiliu sau din opera lui Tasso, nu ar mai fi compus *La Pucelle*, pe care n-a scris-o decît ca să-i imite ! Dar, în schimb, cînd Boileau critica în piesa *Andromaque* a prietenului său Racine «defectele» caracterului lui Pyrrhus — pe care îl găsea încă prea asemănător cu un erou al Domnișoarei de Scudéry —, aceasta îi folosea lui Racine ca să zugrăvească mai bine, cu trăsături mai naturale și mai adevărate, pe Achille din *Iphigénie*. Cu alte cuvinte, dacă există frumuseți a căror particularitate este de a fi inimitabile, critica lor nu este «fecundă», ea poate chiar deveni cu ușurință periculoasă. La nevoie am dovedit aceasta chiar cu exemplul clasicismului, care, în definitiv, nu a încremenit în regulile sale decît pentru că a admirat prea mult, cu o admirație prea exclusivă și prea superstițioasă, capodoperele din care am văzut că și-a extras regulile. Dar dacă există, și de fapt există, defecte care nu sînt neapărat reversul sau prețul de răscumpărare al anumitor calități, te poți feri de ele, iar critica lor nu este «sterilă». Autorului operei *Génie du christianisme* nu i-a prins rău că a ascultat uneori sfaturile lui Fontanes, și dacă romanticii în general ar fi ascultat, la rîndul lor, părerile lui Sainte-Beuve, nu cred că le-ar fi stricat.

Acum, dacă vrei să afirmi că o critică numai a defectelor ar fi o dovadă de îngustime și, în același timp, de insensibilitate, ai, bineînțeles, dreptate. Asta implică încă o dată încrederea în autoritatea regulilor, cu totul străină de spiritul adevăratei critici. Și, în sfîrșit, mai cu seamă, cum critica presupune sau cum critica ajunge să stabilească negreșit, întotdeauna, principiul că neglijarea sau încălcarea regulilor s-ar putea face numai

în detrimentul artei, fiind o piedică în calea progresului sau a evoluţiei formelor de artă, ea însăşi este un obstacol în calea propriei sale mişcări. Este exact ceea ce vrea să spună Chateaubriand. Expresia pe care a dat-o gîndirii sale nu l-a trădat cu totul, însă, fiind poet aşa cum era şi critic, el nu s-a putut împiedica să rezerve în formularea sa drepturile amorului său propriu. Într-adevăr, nici măcar lui La Harpe nu i-ar fi putut reproşa cu decenţă că şi-a limitat critica la cea a «defectelor», căci cine s-a entuziasmat mai mult de «frumuseţile» tragediilor lui Voltaire, mergînd pînă la a sacrifica uneori acestora chiar «frumuseţile» tragediei lui Racine ?

Ne rămîn de spus cîteva cuvinte despre cartea *De l'Allemagne,* devenită celebră prin hărţuielile poliţiei imperiale încă înainte de apariţie şi care a rămas poate capodopera Doamnei de Staël.

Sînt de acord că şi această carte, ca şi *Génie du christianisme,* a îmbătrînit. Recitind-o, mă întrebam dacă este mult mai bătrînă, dacă a căpătat mai multe riduri decît *Germania,* pe care Heinrich Heine o scria cu douăzeci şi cinci sau treizeci de ani mai tîrziu pentru a o respinge sau a o «îndrepta» ; iar a-ţi pune întrebarea înseamnă a-i fi dat răspunsul. Aşa cum puteţi studia Germania de azi în scrierile lui Schopenhauer, în discursurile domnului Bismarck şi în partiturile lui Wagner, studiaţi-o pe cea de la 1840 în cartea lui Heinrich Heine, însă studiaţi-o şi pe cea de la 1810 din cartea Doamei de Staël, şi dacă aceste trei Germanii nu sînt chiar atît de deosebite una de alta, după cum se spune, veţi fi de acord că, independent de efectul pe care l-a produs în vremea apariţiei sale, cartea *De l'Allemagne* a Doamnei de Staël îşi păstrează şi azi interesul şi actualitatea.

Se poate spune, fără exagerare cred, că dacă în *De l'Allemagne* regăsim cartea *De la Littérature,*

totuşi din punctul de vedere al istoriei sau al evoluţiei criticii *De l'Allemagne* este cu un pas sau doi înaintea cărţii *Génie du christianisme.*

«Nu este cu putinţă — spunea Doamna de Staël încă la începutul cărţii — ca scritorii germani, oamenii cei mai instruiţi din întreaga Europă, să nu merite a li se acorda un moment de atenţie atît în ce priveşte literatura cît şi filosofia lor. Despre prima se spune că nu e de bun-gust, despre a doua că e plină de nebunie. *Se prea poate ca o literatură să nu fie conformă cu legislaţia bunului-gust din Franţa, şi totuşi să cupnindă idei noi care, modificate aşa cum am înţelege s-o facem, n-ar putea decît să ne îmbogăţească...* Sterilitatea care ameninţă literatura noastră ne îndeamnă mai curînd să credem că se simte în prezent nevoia ca spiritul francez să se reînnoiască printr-o sevă mai viguroasă ; şi, cum eleganţa societăţii de la noi ne va pune întotdeauna la adăpost de anumite greşeli, sîntem interesaţi mai cu seamă să ne întoarcem la izvorul marilor frumuseţi.» [1]

În afară de faptul că însemna să indici spiritului francez, după cum vedeţi, un «izvor» căruia Chateaubriand nu i se adresase, aceasta mai însemna şi o declaraţie deschisă de război prejudecăţii «bunului-gust», război pe care Chateaubriand îl dusese fără s-o spună. Poate şi mai mult : Chateaubriand spusese : «*Ierusalimul* şi *Paradisul pierdut* sînt două poeme frumoase» şi, pentru a dovedi acest lucru, arătase că găsim în ele «frumuseţi» asemănătoare celor admirate în *Eneida* sau în *Iliada,* adică, în definitiv, frumuseţi conforme cu eternul bun-gust. Însă Doamna de Staël insinua că într-o literatură străină s-ar putea afla «frumuseţi» pe care, la început, am fi incapabili să le simţim şi că deci trebuie să învăţăm ale înţelege. Vedeţi diferenţa şi vedeţi progresul. În *Génie du christianisme,* bunul-gust, marele gust, gustul format cu ajutorul anticilor şi al celor mai antici dintre moderni, dacă se poate spune aşa, rămîne încă judecător al artei. În cartea *De l'Allemagne* a Doamnei de Staël, marele gust nu este decît gustul francez, sau gustul latin,

[1] Doamna de Staël, Scrieri alese. Despre Germania, ed. cit. p. 384.

pe care ea îl opune gustului teuton. Reluînd și aici, corectînd și întărind deosebirea, pe care o evidenția se încă în *De la Littérature*, între literaturile nordului și cele ale sudului, ea se exprimă în felul următor :

«Numele de *romantic* a fost introdus de puțină vreme în Germania, pentru a desemna poezia care are la origini cîntecele trubadurilor, poezia născută din religia creștină din timpurile cavalerismului. Dacă nu admitem că păgînismul și creștinismul, ținuturile de nord și cele de miazăzi, antichitatea și evul mediu, cavalerismul și instituțiile grecilor și ale romanilor și-au împărțit stăpînirea asupra literaturii, nu vom izbuti niciodată să judecăm dintr-un punct de vedere filosofic gustul antic și gustul modern.» [1]

Admirați în treacăt cum, cu ce ingenioasă și rapidă îndemînare, topind împreună ideile proprii și pe cele ale lui Chateaubriand, ea le dă de îndată o amploare, o rezonanță cu totul superioară celei pe care o aveau în cartea ilustrului ei rival. Ea continuă :

«Uneori cuvîntul *clasic* este luat drept sinonim al perfecțiunii. Eu mă slujesc aici de el în alt sens, socotind poezia clasică poezia anticilor, iar poezia romantică, aceea care, într-un fel sau altul, e legată de tradițiile cavalerești. Această împărțire se referă, de asemenea, la cele două mari epoci ale istoriei : cea care a precedat întemeierea creștinismului și cea care i-a urmat.» [2]

Am fost poate prea aspru mai înainte vorbind despre stilul Doamnei de Staël sau, mai degrabă, nu, consider că v-am vorbit cum trebuie, căci nu avem de-a face la ea cu marele stil al celuilalt. Dar totuși cît e de spiritual acest stil ! Mai ales cît e de suplu ! Și ce plăcere să vezi astfel ideile născîndu-se una din alta sub pana acestei femei, care gîndește scriind așa cum făcea probabil stînd de vorbă :

«Națiunea franceză, cea mai cultivată dintre națiunile latine, simte înclinare către poezia clasică imitată după greci și romani. Națiunea engleză, cea mai vestită dintre națiunile germanice, iubește poezia romantică și cavalerească și se mîndrește cu capodoperele în acest gen. Nu voi cerceta aici care dintre aceste două feluri de poezie merită întîietate ; e de ajuns să arăt că deosebirea de gusturi în această privință se trage nu numai dintr-o seamă de cauze întîmplătoare ,ci și *din străvechile izvoare ale imaginației și ale gîndirii.*» [1]

[1] Idem, Ibidem, pp. 424, 425.
[2] Idem, Ibidem, p. 425.

Iată că lucrul important s-a spus : critica își schimbă obiectivul. De acum înainte nu va mai fi vorba să privească operele în sine, pentru sine, ci în raport cu stările de civilizație al căror produs natural sînt. Dacă în încheiere mai adaug că Doamna de Staël mai avea și o altă superioritate față de Chateaubriand, și anume că nu putea fi, ca el, bănuită de un exces de complezență față de unele doctrine, în care generațiile formate la școala lui Voltaire și a lui Rousseau nu se încrezuseră niciodată, nu vă veți mira de faptul că am crezut necesar să-i fac un loc atît de mare în istoria criticii. Da, ea este cea care i-a făcut pe moderni să triumfe în cele din urmă, și era destul de firesc să fie așa. În ciuda Doamnei Dacier, femeile sînt totdeauna de partea modernilor ; printre douăzeci de motive care s-ar putea găsi, iată unul : acela că femeile nu ocupă decît un loc restrîns în literaturile antichității.

Evoluția se produsese, iată de ce nu vă voi vorbi despre critica de la *Le Globe*. Critica de la *Le Globe* n-a făcut decît să dezvolte ideile Doamnei de Staël ; și încă e prea mult spus ! «Amintiți-vă de *Le Globe* — scria Sainte-Beuve în 1850, adică atunci cînd era mult mai aproape decît sîntem noi de *Causeries du Lundi [Convorbirile de luni]* —, acest ziar atît de serios, atît de distins, care credea că seamănă atît de puțin cu oricare altul și care a avut atîta influență asupra tineretului cultivat în ultimii ani ai Restaurației. Reluați-l azi, articolele vă par mici, incomplete ; fac impresia unor haine devenite prea

[1] Ibid.

scurte pentru talia noastră. Nu știu dacă am crescut, dar cel puțin ne-am îngrășat.» Pentru a fi de aceeași părere cu el, n-aveți într-adevăr decît să parcurgeți articolele adunate în *Premiers Lundis [Primele convorbiri de luni]*, pe care o publica el însuși în acea vreme, către 1827, în *Le Globe*. Redactorii acestui ziar n-au jucat un rol original în istoria criticii moderne : este de ajuns că i-am salutat pentru a trece mai departe.

Nu vă voi vorbi de faimoasa *Préface de Cromwell [Prefață la Cromwell]*, și aceasta aproape din același motiv. Dar mai este un motiv, mai sînt chiar două, pe care vi le voi arăta.

Primul motiv este că *Préface de Cromwell* nu conține nimic, absolut nimic, în nici o problemă generală sau particulară, care să nu existe în altă parte, și anume în lucrarea *De l'Allemagne* a Doamnei de Staël : nici în problema libertății în artă, a «falsului bun-gust», nici în cea a folosirii istoriei în dramă, după modelul lui Goethe și al lui Shakespeare — și, să nu uităm, și a lui Voltaire —, nici, în sfîrșit, în chestiunea întrepătrunderii genurilor sau a celor trei unități.

Ca să vă asigurați, citiți capitolele al XIV-lea și al XV-lea din partea a doua, despre «Gust» și despre «Arta dramatică». Așa cum *Henri III et sa Cour [Henric al III-lea și Curtea sa]* a precedat cu șase luni *Hernani* pe scena teatrului francez, tot așa și *De l'Allemagne* a precedat *Préface de Cromwell*, însă a precedat-o cu șaisprezece sau șaptesprezece ani și, fără îndoială, de aceea este uitată. Așa încît, pe bună dreptate, niște persoane mai bine informate au putut spune : «Ceea ce îi aparține lui Hugo în această celebră prefață este fals, iar ceea ce e adevărat a spus-o toată lumea înaintea lui».

Dar eu merg mai departe și adaug că Hugo — cu siguranță spiritul cel mai puțin critic care a existat — n-a înțeles-o întotdeauna pe Doamna de

Staël, și nu-mi doresc altă dovadă decît ce spunea el în 1824, în a doua prefață la *Odes et Ballades [Ode și Balade]* :

«Autorul acestor *Odes*... ignoră cu desăvîrșire ce înseamnă genul clasic și genul romantic. După o femeie genială care a pronunțat prima cuvîntul *literatură romantică* în Franța, *această diviziune se referă la două mari ere ale lumii, cea care a precedat instaurarea creștinismului și cea care i-a urmat.* După sensul literal al acestei explicații, s-ar părea că *Paradisul pierdut* e un poem clasic, iar *Henriade* e o operă romantică. Nu mi se pare un lucru dovedit faptul că cele două cuvinte importate de Doamna de Staël sînt înțelese astăzi în acest fel.»

Jalnic raționament ! Este oare sincer Hugo ? Sau, din moment ce am avut grijă să vă pun adineauri sub ochi pasajul Doamnei de Staël, își bate joc de lume ? Cred mai degrabă că nu înțelege, și ceea ce urmează vă va convinge și pe dumneavoastră :

«În literatură, ca în toate, nu există decît ce e bun și ce e rău, ce e frumos și ce e diform, ce e adevărat și ce e fals. Or, fără a stabili aici comparații care ar cere dezvoltări și limitări, *frumosul* din Shakespeare este tot atît de *clasic* (dacă *clasic* înseamnă demn de a fi studiat) ca și *frumosul* din Racine, iar *falsul* din Voltaire este la fel de *romantic* (dacă *romantic* înseamnă de proastă calitate) ca și falsul din Calderon.»

Asta înseamnă să dai dintr-o dată înapoi chestiunea, dincolo de Doamna de Staël, iar distincția luminoasă și profundă pe care ea a încercat s-o stabilească între două categorii de spirite, distincție căreia ea se silise să-i găsească originea și explicația în deosebirile de medii și în diversitatea raselor, Hugo o nega în numele unui ideal la fel de universal și, prin urmare, la fel de arbitrar în felul său ca și cel al clasicismului însuși. Există în Calderon frumuseți care unor cititori francezi formați la școala lui Corneille, a lui Racine, a lui Voltaire nu le apar dintr-o dată, frumuseți certe totuși, frumuseți reale, caracteristice pentru tot ce are geniul spaniol mai specific și mai adecvat sieși ; frumuseți pe care, prin urmare, trebuie să ne silim să le percepem printr-un studiu mai aprofundat a tot ceea ce nu ne aparține

— iată ce a vrut să ne spună Doamna de Staël și iată ceea ce ne-a și spus.

Iar Hugo îi replica prin acest argument de licean că frumosul există întotdeauna și că pretutindeni, totdeauna și peste tot frumosul există identic cu el însuși, lucru pe care îl dezminte totuși suficient experiența istoriei și care, pe de altă parte, reprezintă negarea oricărei critici.

Ce înseamnă asta, dacă mergem pînă la ultimele consecințe ale ideilor lui Hugo ? Asta înseamnă : «Frumosul este ceea ce nouă ni se pare frumos, iar ceea ce ni se pare nouă frumos nimeni pe lume nu ne va dovedi că poate să nu fie frumos». Doamna de Staël și Chateaubriand înțelegeau altfel. Acceptînd moștenirea lui Rousseau, adică admițînd că nu există nimic «absolut» în critică, ei nu crezuseră nici că în ea totul e «relativ» sau, cel puțin, ei interpretaseră noțiunea de «relativ» și, acordînd toată importanța sensului său, încercaseră să determine cîteva din «relațiile» de care trebuie să depindă judecata. Pentru Doamna de Staël, frumusețea operelor este «relativă», ea depinde de timp, împrejurări, rasă, religie, legi, moravuri, structura societății ; pentru Hugo, ea nu mai e decît în funcție de capriciul sau de fantezia celui care judecă. Asta înseamnă să afirmi că între 1820 și 1830 mișcarea romantică, foarte departe de a ajuta evoluția criticii, mai curînd ar fi tulburat-o. Și aceasta nu mă surprinde de loc dacă — așa cum am încercat să arăt de mai multe ori — romantismul este în Franța lirism, dacă este, ca să rimez în ism, triumful în toate al «diletantismului», al «individualismului» și al «subiectivismului».

De unde și împotrivirea pe care avea să i-o opună critica. Sau, mai degrabă, în afara romantismului, paralel cu romantismul, dacă vreți, critica, urmîndu-și ascensiunea, avea să reducă partea acelei «relativități» pe care o recunoaștem în lucruri ; și, din moment ce trebuia să tragă concluzii sub amenințarea de a-și pierde numele și sensul, ea avea să încerce să-și găsească în altă parte decît în noțiunile de reguli și de frumusețe ideală punctul de referință sau, cum se mai spune, acel «criterium» al judecăților sale.

30 noiembrie 1889

Lecția a VII-a

Critica lui Villemain 1820—1835

Cîteva cuvinte despre diletantism și despre individualism în critică. Cousin, Guizot și Villemain. Despre rolul ideilor generale în critică. *Introduction à l'histoire de la philosophie [Introducere în istoria filosofiei]* și *Histoire de la civilisation en France [Istoria civilizației în Franța]*. Cursul lui Villemain despre secolul al XVIII-lea. Istoria secolului al XVIII-lea, prea favorabilă tezei lui Villemain, dovedind prea mult, nu dovedește destul. Alte lipsuri ale cărții lui Villemain. Calitățile ei. Literatura considerată ca expresie a societății. Critica biografică. Literatura comparată. Corespunde planul lui Villemain cu înlănțuirea reală a istoriei secolului al XVIII-lea ? Saint-Marc Girardin și Désiré Nisard. Rolul ce-i revine lui Villemain în istoria criticii.

Domnilor,

Încercînd deunăzi să-l definim, am lăudat cu generozitate modul liberal, inteligent și larg în care Doamna de Staël și Chateaubriand înțeleseseră și practicaseră ei înșiși critica. Dar, am mai spus, de asemenea, din acest liberalism și din această generozitate greșit înțelese rezultau totuși cîteva inconveniente sau cîteva pericole, care, dacă nu s-ar fi luat poziție împotriva lor, n-ar fi dus la nimic altceva decît la deposedarea criticii de obiectivul și de

funcția sa. Într-adevăr, era de temut ca plăcerea de a înțelege totul să nu degenereze în acel soi de epicureism intelectual care se numește «diletantism» — ceea ce este oarecum cazul Doamnei de Staël — și era, mai ales, de temut ca, reducîndu-se la mărturia preferințelor personale ale criticului, critica sistematică a frumuseților să nu antreneze căutarea legilor artei către aceeași discreditare în care căzuseră regulile. Era cazul lui Chateaubriand, cel al autorului «Prefeței» la *Cromwell*, și asta se poate numi excesul de «individualism» în critică.

Nu voi examina nicidecum cu această ocazie dacă unii, «individualiștii», cei care fac critică personală, sînt foarte consecvenți cu ei înșiși și, de pildă dacă atunci cînd își expun preferințele lor, aceste preferințe nu sînt adesea decît niște judecăți pe care ei încearcă să ni le impună. Totdeauna există un motiv pentru care preferi un lucru altuia, iar acest motiv, care cîteodată decurge din temperamentul nostru, vine uneori și din natura lucrului...

Nu mai cercetez nici dacă ceilalți, «dilettanti», sînt cu desăvîrșire sinceri atunci cînd cred că gustă în egală măsură frumusețea simplă, clară și logică a arhitecturii grecești și frumusețea paradoxală a arhitecturii gotice, cea despre care s-a putut spune că, fiind ca o sfidare adusă legilor gravitației, iese din cadrul posibilităților umane și chiar naturale. Le poți înțelege pe amîndouă ; trebuie să ne obișnuim să le înțelegem, să găsim sensul aceleia dintre ele care nu ne place. Nu pot să-ți placă amîndouă în egală măsură, nu le poți percepe la fel, nu te poți bucura de ele la fel, și oricine pretinde contrariul se înșală. Este foarte greu, de asesmenea, să-ți placă în egală măsură Rafael și Rembrandt, *Andromaque* și *Hamlet*, romanele lui Balzac și cele ale lui George Sand. Spun numai că, dacă și asta ar fi cu putință tot așa cum ar fi cu putință și ca, exprimîndu-ți preferințele, să nu încerci să-i faci pe ceilalți

să le împărtăşească, obiectivul criticii ar rămîne totuşi «judecarea» şi «clasificarea».

Critica trebuie «să judece» din moment ce n-a fost inventată decît pentru asta, pentru a găsi impresiilor noastre nişte cauze mai generale decît ele însele, temeiuri care să le depăşească, justificări, în sfîrşit, care să le fie anterioare, exterioare, superioare. Aceasta în ce-i priveşte pe «dilettanti». Şi dacă, aşa cum bine ştim, impresiile noastre nu diferă mai puţin calitativ decît cantitativ, critica trebuie «să clasifice». Aceasta în ce-i priveşte pe «individualişti». Există o ierarhie a spiritelor, există o ierarhie a lucrurilor, există, de asemenea, o ierarhie a impresiilor pe care lucrurile le lasă asupra spiritelor.

În jurul anului 1825, pentru că se ignorau sau se nesocoteau aceste adevăruri aproape elementare, critica era încă prea apropiată de critica pur clasică. S-a înţeles deci ce era periculos în critica Domnei de Staël şi a lui Chateaubriand, ca fiind prea aristocratică, şi s-a văzut că era neapărat necesar ca ea să fie, dacă pot spune aşa, echilibrată cu puţin bun-simţ burghez. S-a simţit că era necesar, pentru ca ea să nu piară tocmai din cauza excesului liberalismului ei, să se impună un nou principiu al judecăţilor critice în locul celui pe care nişte reguli, de acum demodate şi distruse, nu-l mai constituiau nici pentru critică, nici pentru opinia publică. S-a căutat aceasta pe căile deschise de lucrarea *Génie du christianisme* şi de lucrarea *De l'Allemagne*. A fost opera lui Cousin, a lui Guizot, a lui Villemain, în acele memorabile cursuri care, dacă am da crezare cîtorva judecători prea dispreţuitori, ar fi rătăcit, timp de patruzeci sau cinci zeci de ani, învăţămîntul nostru superior în generalităţile oratorice cele mai strălucite, dar şi cele mai goale şi mai corupătoare pentru ştiinţă şi pentru erudiţia sănătoasă.

Părerea mea este exact opusă — veţi găsi poate aserţiunea îndrăzneaţă — nu consider că incapacitatea de a elabora idei generale poate fi un motiv suficient pentru a le nega interesul şi eficacitatea. Să ne explicăm, în treacăt, asupra acestui punct, care e capital. «Monografiile — a spus Goethe — nu prezintă interes decît prin legătura lor cu ansamblul lucrurilor» sau, cum îi plăcea să repete nu unui poet, ca acela pe care l-am citat, nici unui critic, ci unui savant, trebuie ca un memoriu despre «Arahnide» sau despre «Gasteropode» să prezinte suficint interes pentru a atrage atenţia chiar dacă n-ar exista nici păianjeni, nici melci. Şi, de fapt, vă întreb : de ce ne-ar interesa scriitorii de care am vorbit, toţi cei de care vom mai vorbi, Doamna de Staël sau Chateaubriand, dacă nu şi-ar fi avut locul în istoria ideilor, şi aceasta tocmai pentru că au reprezentat sau au dezvoltat ei înşişi nişte idei ? Fiţi foarte atenţi : ceea ce vrem să ştim despre ei sînt doar două lucruri : Cine sau ce au fost ? Ce fel de femeie ? Sau ce fel de bărbat ? Şi ce le datorăm ? Cine au fost, adică ce e deosebit la ei faţă de contemporanii lor, ce e original, unic, la ei ? Ce fel de familie de spirite alcătuiesc poate numai ei singuri ? Cu ce combinaţie nouă de elemente mereu identice au îmbogăţit ei concepţia noastră despre natura umană ? Dar ce le datorăm ? Vreau să spun, cu ce achiziţii durabile au îmbogăţit ei arta şi gîndirea ? Ce idei noi au introdus printre noi ? Ce idei necunoscute pînă la ei, la care nu se mai gîndise nimeni, le-au descoperit dacă nu le-au «inventat» ? Iar toate celelalte nu au drept scop decît să pregătească de departe un răspuns mai precis, mai amplu şi mai decisiv în acelaşi timp, acestor două întrebări. Dacă vrem să fim siguri de cronologia exactă a operelor lor, de împrejurările în care le-au compus, dacă scotocim în originile, în istoria vieţii, pînă şi în istoria sănătăţii,

secretul adevăratei lor gîndiri, dacă nu ostenim să consultăm «memoriile», «scrisorile» lor, amintirile contemporanilor, o facem numai pentru asta, exclusiv pentru asta. Toată erudiția pe care o adunăm cu trudă nu este decît un mijloc, niciodată un scop : problema este de a ști în ce măsură și în ce sens au modificat ei ceea ce gîndiseră alții înaintea lor despre interesele cele mai generale ale omenirii. Și ei înșiși nu au un loc și un rang în istoria literaturii decît cu această condiție. Vă interesează oare tragediile lui Thomas Corneille sau romanele Doamnei Cottin ?

Cînd, de altfel, mă gîndesc la acei dintre contemporanii noștri care au atacat cel mai violent «generalizările oratorice» ale Sorbonei de altădată, nu mă pot stăpîni atunci să nu fiu de părere că ei înșiși sînt cel mai elocvent răspuns ce se poate da criticilor lor. Căci, peste treizeci de ani, cine a pus în circulație mai multe idei generale decît autorul lucrărilor *Histoire de la littérature anglaise [Istoria literaturii engleze]*, *Philosophie de l'art [Filosofia artei]*, *Origines de la France contemporaine [Originile Franței contemporane]*? Poate el ignora că acesta este titlul său de glorie? Dar autorul lucrărilor *Origines du christianisme [Originile creștinismului]*, *Histoire du peuple d'Israël [Istoria poporului lui Israel]*, *Etudes d'histoire religieuse [Studii de istoria religiei]* își închipuie oare că-și datorează celebritatea cutărui memoriu a cărui existență mă îndoiesc că o cunoașteți, *Dynastie des Lysanias d'Abylène [Dinastia Lysanias din Abylene]* sau *Agriculture nebatéenne [Agricultura nebateeană]* ? Aș fi fericit să-i conving că în acest caz se înșeală și să-i spun că, dacă respectăm în ele pe semitolog, o facem de departe, și că îl preferăm pe gînditor, pe cel care stîrnește și pune în mișcare idei.

Să lăsăm la o parte neîncrederea în ideile generale ; ele fac să înainteze gîndirea, dacă mă pot exprima astfel, tot așa cum marile ipoteze fac să înainteze știința. Nu mă interesează cîtuși de puțin recifurile de corali și puține lucruri mi-ar fi mai indiferente în sine ca «spongierii calcaroși». Dar știu că *Monografia spongierilor calcaroși* îi aparține lui Haeckel și-mi amintesc că Darwin, în timp ce observa recifuri de corali, își concepea *Originea speciilor*. Iată ce are importanță, iată ce mă interesează. Iată și din ce cauză nu mă pot asocia disprețului care se arată și astăzi față de ideile generale, chiar premature, arbitrare sau false. Mirarea pe care ele o provoacă, opoziția pe care o ridică, contradicțiile pe care le sugerează și, în sfîrșit, cercetările cărora le dau astfel prilejul, sau cărora le constituie punctul de plecare, toate acestea întrețin în jurul marilor probleme acea agitație a spiritelor care constituie, ca să spun așa, prima condiție a descoperirii și progresului. A le exclude din știință înseamnă a-i lua însuși fermentul. Iar a le exclude din învățămînt înseamnă a-l nega în chiar rațiunea sa de a fi, care este de a transmite generației viitoare, odată cu știința dobîndită, mijloacele cele mai potrivite pentru a o face să progreseze.

S-ar putea ca de cincizeci de ani încoace să fi fost puțin pierdute din vedere aceste considerente. Adevărate în ce privește știința și istoria, nu mă tem să afirm că ele sînt încă și mai adevărate, dacă este posibil, în ce privește critica și istoria literaturii. Pentru a împrumuta de la Rousseau ceea ce ne spunea despre rațiune, «în această privință, recea erudiție nu a făcut nimic ilustru» și aproape nimic interesant. Și nu va face nimic altceva decît să cioplească piatră sau să șlefuiască materiale. Iar dumneavoastră dacă vreți să realizați ceva, nu vă sfiiți să fiți Cousin, să fiți Guizot, să fiți Villemain dacă vă stă în puteri, dar dacă nu puteți, cel puțin nu comiteți niciodată greșeala de a crede că această

este dovada superiorității dumneavoastră și, de vreme ce ei au fost, iertați-le acest lucru.

Mă reîntorc la subiectul meu, de fapt abia m-am abătut de la el, dacă una din erorile grave ale vechii critici fusese, din lipsă de idei suficient de generale, tocmai aceea de a izola opera literară și a o separa nu numai de celelalte domenii ale civilizației, dar și de circumstanțele înconjurătoare și chiar de propriile sale antecedente. Doar La Harpe, am mai spus, și Voltaire încercaseră să reacționeze împotriva acestei tendințe. Și ei n-o făcuseră decît cu o ciudată timiditate, a cărei dovadă o găsiți chiar în structura volumului *Siècle de Louis XIV [Secolul lui Ludovic al XIV-lea]*, în care Voltaire, vă amintiți, lăsa la sfîrșitul cărții sale, pentru a le trata separat, ceea ce vrea să spună despre «artele frumoase» și despre «științe». Observarea acestui fapt este cu atît mai semnificativă cu cît, dacă citiți atent primele capitole ale cărții, veți vedea că ceea ce voia să spună despre «științe» și «arte» este tocmai ceea ce l-a călăuzit pe Voltaire în alegerea subiectului său. Dacă nu se admite încă, sub influența Doamnei de Staël și a lui Chateaubriand, că opera de artă este o simplă «rezultantă», cel puțin devine obișnuită ideea că ea este o mostră pentru starea generală a spiritelor.

Această idee o veți găsi exprimată în cursul lui Victor Cousin, intitulat *Introduction à l'histoire de la philosophie [Introducere în istoria filosofiei]*, în care el a spus, aproape primul în Franța — amestecînd, de altfel, vederile Doamnei de Staël cu cele ale lui Herder și ale lui Schelling —, multe lucruri pe care ne-am obișnuit în zilele noastre să le considerăm cu totul contemporane. «Da, domnilor — exclama el — dați-mi harta unei țări, configurația, clima, apele, vînturile și toată geografia sa fizică ; dați-mi produsele sale naturale, flora, zoologia ei, și iau asupra mea să vă

spun *a priori* cum va arăta omul în această țară și ce rol va juca țara în istorie, nu în mod accidental, ci necesar, nu într-o anumită epocă, ci în toate ; în sfîrșit, ideea pe care este el chemat s-o reprezinte.» Însuși domnul Taine, o vom vedea în curînd, n-a împins mai departe încrederea în autoritatea legilor ; și dacă istoria, după cum se exprimă domnia-sa, nu este decît o problemă de mecanică fiziologică, oare pentru Cousin ea înseamnă mai mult ?

Ceea ce Cousin încerca să facă pentru istoria filosofiei, legînd-o de toate celelalte părți ale istoriei, dar săvîrșind poate greșeala de a voi să le pună pe toate nu numai în dependența, dar chiar în subordinea filosofiei, Guizot, alături de el, în același timp și tot la Sorbona, o făcea pentru istoria politică și socială în cursul său *Histoire de la civilisation en France*. Vreau să vă reamintesc în întregime acest pasaj :

«Pînă în zilele noastre ,studiile de istorie, de filosofie, ca și cele de erudiție, au fost de strictă specialitate, limitate ; s-au scris istorii politice, legislative, religioase, literare, s-au făcut cercetări savante, au fost prezentate considerații strălucite despre destinul și dezvoltarea legilor, moravurilor, literelor, științelor, artelor, a tuturor operelor activității umane, dar ele nu au fost considerate laolaltă, într-o singură privire, în împletirea lor intimă și fecundă. Și chiar atunci cînd s-a încercat sesizarea rezultatelor generale, chiar atunci cînd s-a urmărit formarea unei idei complete despre dezvoltarea omenirii, edificiul acesteia s-a ridicat pe o bază cu totul deosebită. *Discours sur l'histoire universelle [Discurs despre istoria universală]* și *Esprit des lois* sînt glorioase încercări de istorie a civilizației, dar cine nu vede că Bossuet a căutat-o aproape exclusiv în istoria credințelor religioase, iar Montesquieu în cea a instituțiilor politice ? Aceste două mari genii și-au limitat astfel orizontul. Ce să mai spunem despre spiritele de o categorie inferioară ? În mod evident, pînă acum istoria nu a fost niciodată generală ; fie erudită, fie filosofică, ea n-a urmărit niciodată în mod simultan omul în toate direcțiile în care s-a desfășurat activitatea lui.»

Și știți ce loc ocupă, conform cu aceste principii, istoria literaturii în aceste lecții ; știți mai ales ce

pătrunzător și sigur instrument de investigație a știut să facă din ea Guizot.

Mult inferior lui Guizot în toate privințele — Guizot, care va fi cîndva considerat unul din cele trei sau patru mari spirite ale secolului al XIX-lea, și ar fi fost astfel considerat dacă, amestecîndu-se în politică, nu și-ar fi lăsat gloria în seama hazardului luptelor dintre partide — același lucru a vrut să-l facă, în sfîrșit, și Villemain, și acest lucru trebuie să-l urmărim acum.

Ne va fi de ajuns să-l căutăm în opera sa principală, *Tableau de la littérature française au XVIII siècle [Tabloul literaturii franceze în secolul al XVIII-lea]*. I se poate face un prim repros, și acesta destul de grav. Pentru a stabili, cu ajutorul unui exemplu convingător, influența reciprocă a ideilor, a moravurilor și a literelor, a stării sociale, a stării morale și a literaturii, a unora asupra celorlalte, Villemain a ales în literatura secolului al XVIII-lea un exemplu prea edificator, dacă pot spune așa, ca să fie convingător.

Da, exemplul este atît de bun încît devine dubios. Este aproape peste măsură de adevărat că literatura secolului al XVIII-lea este expresia ideilor acestui secol ; numai că oare nu din acest motiv adesea ea este abia considerată literatură ? Oare Voltaire, cînd scrie *Mahomet*, chiar *Alzire*, pentru prefață, sau *Olympie*, pentru note, face literatură, face artă ? Nu se poate spune că el degradează exemplele moștenite de la autorul piesei *Andromaque* și de la cel al piesei *Cid*, făcînd ca forma și prestigiul capodoperelor acestora să slujească răspîndirii ideilor sale de toleranță și de indiferentism filosofic ? Iar enciclopediștii, Diderot sau d'Alembert, se sinchisesc oare de artă cînd își îndreaptă mașina de război împotriva vechiului regim ? Nu cred ei că scriu destul de bine de vreme ce sînt înțeleși ? Sau, pe deasupra, o artă prea subtilă, prea savantă, prea riguroasă, n-ar fi cumva, în ochii lor, o piedică în calea vulgarizării ideilor pe care le cred juste ? Aceeași convingere o are și Rousseau atunci cînd scrie *Émile* sau *Nouvelle Héloïse*, care sînt niște lucrări de atitudine înainte de a fi opere de artă, care sînt romane, dar și pamflete, care nu au nimic comun cu maniera dezinteresată a autorului lui *Manon Lescaut* sau al lui *Gil Blas*, sau al romanului *Princesse de Clèves*. Dar e de mirare că, în aceste condiții, literatura ni se prezintă ca expresie a societății ? Și, din moment ce această societate e angrenată în schimbarea structurii și a formei sale, ce e mai firesc decît să regăsești în istoria literaturii ei expresia ideilor sale religioase, politice, sociale ?

Cine vrea să dovedească prea mult nu dovedește nimic, spune pe drept cuvînt proverbul. Villemain și-a luat prea multe atu-uri și, cum vom vedea în curînd, dacă voia să arate această legătură a operelor cu celelalte aspecte ale civilizației unei epoci, secolul pe care ar fi trebuit să-l aleagă era cel al lui La Fontaine și al lui Racine, al lui Molière și al lui Corneille, al lui Quinault și al lui Boileau. E drept că atunci s-ar fi găsit poate într-o și mai mare încurcătură, și între volumul *Contes [Povești]* de la Fontaine și volumul *Pensées [Cugetări]* de Pascal — unul din 1669, celălalt din 1670 — i-ar fi fost greu să decidă care din ele constituie expresia societății vremii și a ideii secolului.

Cît despre celelalte scăderi care i se pot, de asemenea, reproșa lui Villemain, mă mărginesc să vi le indic pe scurt, ele neinteresînd de fapt fondul chestiunii. Așadar, dacă erudiția sa nu este întotdeauna destul de sigură, destul de amănunțită pentru gustul nostru contemporan, dacă judecățile sale poartă destul de des amprenta exagerării și a părtinirii, aceasta se datorează faptului că el este prea apropiat de secolul și de oamenii des-

pre care vorbește. Pe unii i-a putut cunoaște chiar el însuși, iar despre majoritatea celorlalți are amintirile celor care i-au cunoscut. Orice s-ar spune, sînt condiții nepotrivite pentru a judeca operele și oamenii în mod echitabil ; pentru aceasta e nevoie de o distanțare mai mare în timp și perspectivă. Fiind elev al lui Fontanes și al lui Luce de Lancival, mai putem regreta și faptul că în elocvența sa există prea multă retorică, o dorință prea studiată de a plăcea, prea multe flori veștejite astăzi și care nu erau prea proaspete nici în 1828. În sfîrșit, mai supărător și mai iritant decît toate celelalte este abuzul de aluzii politice, în care se trădează intențiile și ambițiile tînărului profesor, care se crede chemat către un destin mai elevat decît să interpreteze la Sorbona textele altora. Și Villemain, la rîndul său, s-a crezut un politician, un fel de Burke sau de Pitt ; aceasta este explicația — fără să fie și scuza — locului pe care îl ocupă în *Tableau de la littérature française au XVIII siècle* isprăvile oratorice ale unui lord Chatham sau ale unui Sheridan.

Dar, din fericire, așa cum vă spuneam, nimic din toate acestea nu afectează fondul subiectului, ele s-ar putea înlătura aproape fără să se observe și, chiar dacă ar avea și mai multe defecte, cartea ar fi mereu plăcută la citit și demnă de luat în considerare sau marcantă în istoria criticii.

Mai întîi pentru curiozitatea spirituală și inteligentă, pentru siguranța și finețea cu care sînt descurcate influențele din afară asupra literaturii naționale, în special influența engleză, cea a lui Addison, cea a lui Pope, cea a lui Swift, cărora Villemain le consacră capitole întregi. Știu că acolo nu se vorbește atît de *Călătoriile lui Gulliver* sau de *Povestea polobocului* cît despre pamfletele politice ale lui Swift, și pentru a-l cunoaște pe Swift însuși, pentru a învăța să-i guști pesimismul

cinic și mizantropia semeață trebuie să te adresezi altora decît lui Villemain. Ce vreți ? În acel timp, în anii Restaurației, așa cum învățătorul a trecut de atunci drept învingătorul de la Sadova, guvernul parlamentar era considerat drept învingător la Waterloo. I se făcea multă onoare. Dar, în sfîrșit, orientarea era dată ! În lecțiile lui Villemain, literatura era concepută, dacă pot spune așa, era prezentată într-o viziune europeană. În ele istoria literaturii era mai ales istoria curentelor și a contracurentelor care o împărțiseră. Din acest motiv, influența literaturii naționale asupra literaturilor străine nu ocupă mai puțin loc. Ea însăși era urmărită dincolo de frontiere, iar italienii, Beccaria, de pildă, sau Filangieri, nu erau mai uitați decît Addison sau Hume. Astfel încît, dacă literatura germană n-ar fi fost tratată prea neglijent în aceste patru volume, ele ar fi format pe lîngă «tabloul literaturii franceze» și un «tablou al literaturii europene în secolul al XVIII-lea». Pentru a umple această lacună, n-aveți decît, de altfel, să alăturați cărții lui Villemain pe cea cu același subiect a lui Hermann Hettner...

Altă inovație, aproape mai importantă : pentru întîia oară, istoria, generală și particulară, și biografia oamenilor se împleteau cu analiza și cu explicarea operelor pentru a o lumina, a o însufleți, pentru a o înviora. Era tocmai ceea ce spusesem noi că-i lipsea încă lui La Harpe în *Cours de littérature ;* și dacă el avusese ideea să facă un singur corp din întreaga succesiune a operelor literare, acesta era, ca să spunem așa, un corp neînsuflețit, în ale cărui vene el nu descoperise mijlocul de a face să circule interesul. Acest mijloc l-a găsit Villemain datorită anecdotei și informației biografice. Desigur, el e foarte departe de a le fi utilizat atît cît va face, după el, Sainte-Beuve. Opera și omul nu sînt destul de împletiți în lec-

țiile sale, iar alegerea detaliilor particulare nu pare să pornească atît din nevoia de a cunoaște, cît din dorința de a plăcea. Mai mult se amuză decît se slujește de biografie, și mai degrabă ne amuză cu ea decît s-o pună în slujba înțelegerii operelor. Dar trebuie totuși să fim drepți : metoda pe care un altul avea s-o ducă mai departe el nu s-a mulțumit s-o indice doar, așa cum făcuseră Doamna de Staël și Chateaubriand, ci el însuși a aplicat-o și a înțeles-o cu adevărat. «Înainte de a picta creionezi, și înainte de a construi desenezi.»

În sfîrșit, se cuvine să semnalăm dispoziția, înlănțuirea logică și legătura dintre părți. Și în această privință Villemain îl continuă, dar mai ales îl completează, îl desăvîrșește și îl depășește pe La Harpe. «Mi s-a reproșat uneori — spunea el cu privire la asta — că fac mai degrabă o istorie decît un curs, că povestesc în loc să instruiesc. Nu sper să-mi corijez cu totul acest defect.» Vorbea așa pentru că simțea și el — iar noi o vedem astăzi și mai bine — că utilizarea istoriei era unul din motivele însemnate ale succesului obținut de cursul său și, mai ales, că reprezenta partea importantă a noutății metodei sale. În mîinile sale îndemînatice și agile, critica, din pur literară, devenea cu adevărat istorică. Ea exista, pășea înainte. Operele nu mai erau doar clasificate sau catalogate, ca niște flori într-un ierbar, ca niște tablouri într-un muzeu, ca niște sicrie într-un cavou, ci erau privite cum acționează unele asupra altora, cum se continuă, se opun, se contrazic și, în sfîrșit, se unesc fără a se confunda, cum se adaugă sau se asociază în continuitatea aceleiași mișcări, care ea însăși nu se desprindea de mișcarea ideilor și a moravurilor, sau, și mai bine spus, de istoria generală a veacului. În opera lui Villemain nu înveți numai

istoria literaturii secolului al XVIII-lea, ci îndeosebi înveți să cunoști spiritul ei.

De fapt, dacă ating în treacăt acest punct, n-o fac pentru că aș concepe succesiunea și înlănțuirea unei istorii a literaturii franceze în secolul al XVIII-lea asemenea lui. «Ce mai rămîne din oratorii englezi ?» — îl întreba cineva odată, și el răspundea : «Rămîne America». Dar America nu înseamnă literatură ; și, chiar dacă ar însemna, tot aș rămîne la părerea că Anglia ocupă într-adevăr prea mult loc în cartea lui Villemain. Dacă ar fi cunoscut mai bine secolul al XVII-lea, dacă i-ar fi citit cu mai multă atenție pe La Bruyère, mai cu seamă pe Bayle în al său *Dictionnaire* și chiar pe Fontenelle, ar fi văzut că pentru a explica caracteristicile literaturii noi sub Regență și în primii ani ai domniei lui Ludovic al XV-lea, nu aveam atîta nevoie de Addison, de Swift și nici de Bolingbroke. Sau, în afară de asta, dacă ar fi fost mai puțin angajat el însuși în ideile secolului al XVIII-lea, mai îndepărtat de primii săi maeștri, ar fi văzut că întreprinderea *Enciclopediei*, de care abia a amintit în cîteva cuvinte, este marea înfăptuire a vremii, scopul spre care tindea tot ce a precedat-o, originea a tot ce i-a urmat și, în consecință, adevăratul miez al unei istorii a ideilor în secolul al XVIII-lea. În sfîrșit, mai cred că, foarte preocupat să regăsească, ca să spun așa, întregul trecut în prezent, el nu a văzut destul de limpede, sau cel puțin nu a spus destul de limpede că odată cu Rousseau începe o literatură nouă, o literatură a cărei noutate însăși acuză de decrepitudine, de iremediabilă decadență tot ceea ce, în jurul ei, nu decurge din ea.

Dar, oricît ar fi de importantă această obiecție și alte cîteva, totuși semnalul fusese dat, iar opera însăși întrucîtva înălțată ; din acest motiv se cuvenea să insistăm asupra ei. Ar trebui acum să

adaug numelui său alte două nume: vă voi vorbi oare astăzi despre Saint-Marc Girardin și despre Désiré Nisard? Într-o «istorie a criticii» ar fi, desigur, necesar și nu am putea omite acolo nici *Cours de littérature dramatique [Curs de literatură dramatică]*, care aparține celui dintîi și, mai ales, nici *Histoire de la littérature française [Istoria literaturii franceze]* care aparține celui de-al doilea. Dar din acel punct de vedere pe care mă străduiesc să nu-l abandonez în această introducere, sînt obligat să mărturisesc că nu văd unde poate fi originalitatea lui Saint-Marc Girardin, ce îi datorăm și nici ce ne-ar lipsi dacă acest moralist ingenios, deși cam burghez și adesea caustic, dar totdeauna afectat — și totdeauna foarte mulțumit de sine — n-ar fi scris și nici n-ar fi vorbit. El a continuat opera lui Villemain fără să-i fi adăugat nimic esențial, și, mai preocupat de morală decît maestrul său, mă tem că, dacă ar fi să-l judec, mai degrabă a îngustat-o decît a lărgit-o. Într-o «istorie a criticii» își are, desigur, locul Saint-Marc Girardin, dar nu și-l are, așa cum altădată nu și-l aveau Grimm sau Meister, dacă vreți, în «evoluția genului».

Cît despre Nisard, el este cu totul alt om, este un scriitor de rasă, și nu este dotat numai cu vervă, ca Saint-Marc, care zadarnic se străduiește și se muncește, în stilul său simțindu-se tot timpul facilitatea improvizației. Saint-Marc atinge în treacăt totul, uneori insistă foarte mult, dar nu aprofundează nimic. Nu aș putea decît să laud, de altfel, cîteva părți din *Histoire de la littérature française*. Desigur, planul său este defectuos. Știți că Nisard începe cu definiția spiritului francez și că din întreaga noastră «istorie literară» nu reține pentru a alcătui «istoria literaturii» decît operele și oamenii pe care îi găsește efectiv conformi sau asemănători cu definiția sa. Nu mă mir atunci

că regăsește în ei spiritul francez, din moment ce, pentru Nisard, definiția este dată după înseși caracteristicile acestor opere și ale acestor oameni. Admirabil dezvoltate în unele din aspectele sale, silogismul acesta face totuși, în ansamblu, impresia unui cerc vicios sau, dacă vreți, a unui sofism.

Mai sînt jenat sau dezamăgit găsind într-o «istorie a literaturii franceze», atît de puțină istorie, înțeleg prin aceasta date puține, fapte puține, biografie atît de puțină. Aceasta și pentru că nu cunosc, sub niște aparențe dogmatice, o critică mai «personală» decît cea a lui Nisard, o critică plină de sentințe fără considerente nici motive și a cărei ținută se poate imita, în treacăt fie spus, fără a se imita și exactitatea, care nu e decît expresia sau reflecția exactității unice a spiritului lui Nisard.

Cu toate aceste erori și în parte poate din cauza lor, Nisard reprezintă, așadar, ceva în istoria criticii moderne. Numai că, din întîmplare, de acest ceva noi nu avem nevoie. Acest ceva este în fapt stabilitatea într-o tradiție pe care însuși Villemain o depășise, cum tocmai am văzut, și într-o tradiție pe care n-a avut puterea s-o salveze din ruină întreg talentul lui Nisard, care a fost un talent mare și deseori subtil. În definitiv, el a încercat să dea înapoi critica, și nu a reușit. În timp ce în jurul său care mai de care se silea să stabilească o relație nouă între opere și împrejurările apariției lor, el a vrut să le privească doar în sine, fără a lua în considerare altceva decît antecedentele lor. Nu spun că n-a avut dreptate, voi încerca să vă spun chiar în ce măsură a avut dreptate, dar fapt este că el nu a fost urmat, nu a făcut școală, că, în sfîrșit, critica sa este și rămîne în afara sau la marginea, dacă vreți, a evoluției criticii contemporane. A venit el prea tîrziu? A venit prea devreme? Este o problemă care se va putea trata peste cincizeci sau o sută de ani. Pînă

atunci el nu constituie o verigă necesară a lanţului pe care încercăm să-l înnodăm, şi dacă am vorbit, despre el, observaţi, vă rog, că nu am făcut-o decît pentru a arăta că nu merită.

Introducerea istoriei în critică, iată opera cu adevărat personală a lui Villemain, cu ajutorul, o mai repet, al lui Guizot şi Cousin.

«Şi, mai întîi, domnilor — spunea el la începutul unuia din cursurile sale — nu concep de loc studiul literelor altfel decît printr-o suită de încercări, de experienţe asupra tuturor creaţiilor gîndirii... Nu cred că formele geniului pot fi prevăzute, calculate, închise într-un anumit număr de reguli şi de precepte... Aşa cum, după vestita remarcă a lui Buffon, pentru a cunoaşte bine natura nu ajunge să înveţi clasificările ştiinţelor, ci trebuie s-o contempli în sine, în incalculabila sa bogăţie şi neîntrerupta sa activitate... la fel şi pentru a concepe geniul elocvenţei trebuie să simţi, cel puţin cu imaginaţia, forţa tuturor sentimentelor omeneşti, trebuie să compari diferitele secole şi inspiraţiile lor succesive, trebuie să studiezi toate eforturile şi toate hazardurile talentului...»

Într-adevăr, acesta este primul dintre foloasele pe care avea să le tragă critica din lecţiile şi din exemplul lui Villemain. De acum înainte este un fapt dobîndit că opera literară păstrează legături strînse, care pot ajunge pînă la totala subordonare faţă de orînduirea socială, de cea politică, de acţiunile sau influenţele din afară şi, în sfîrşit, că opera literară depinde de ceea ce în curînd se va numi «marile presiuni exterioare». Trebuie să adăugăm numai că, întrucît lui Villemain nu-i place, în general, să tragă concluzii, în opera sa nu se vede încă destul de limpede care este natura acestei legături, dacă ea este strînsă ori slabă, accidentală ori necesară, dacă istoria şi biografia ajută într-adevăr, după părerea lui, la explicarea operelor sau dacă nu cumva ele nu sînt decît podoabe retorice, un mijloc de a capta atenţia auditoriului, şi mai curînd o manieră de a vorbi sau a scrie, decît de a gîndi.

Totuşi pare în egală măsură înţeles şi dovedit de-acum înainte faptul că opera literară exprimă sau semnifică ceva mai mult decît pe ea însăşi şi pe autorul ei. De pildă, *Barbier de Séville [Bărbierul din Sevilla]* sau *Paul et Virginie*, caracteristice pentru Beaumarchais şi pentru Bernardin de Saint-Pierre, sînt în acelaşi timp semnificative şi pentru o anumită categorie de oameni sau pentru o întreagă familie de spirite. Sau, cu alţi termeni, odată cu persoana lui Bernardin de Saint-Pierre şi a lui Beaumarchais trebuie să regăsim, dacă ştim cum să procedăm, pe toţi cei care i-au aplaudat. Asta nu e totul, opera literară semnificativă sau caracteristică pentru o întreagă familie de spirite este sau poate fi expresia unei întregi epoci. Astfel, o întreagă provincie din societatea secolului al XVIII-lea retrăieşte sau mai curînd continuă să respire încă în comedia lui Marivaux, şi o alta, mai coruptă încă, în romanele lui Duclos şi ale tînărului Crébillon. În sfîrşit, exprimînd o întreagă epocă, opera poate fi reprezentativă pentru un moment important din istoria artei sau a ideilor, ca, de pildă, *Essai sur les moeurs [Eseu despre moravuri]* sau ca *Histoire naturelle [Istorie naturală]* a lui Buffon. Fără îndoială, dacă toate acestea sînt la Villemain puţin cam încurcate şi confuze, ele există totuşi în opera sa, şi el este într-adevăr cel care, completînd în această privinţă opera predecesorilor săi, a stîrnit atenţia asupra chestiunilor de această natură.

Or, veţi remarca faptul că în felul acesta critica îşi regăseşte echilibrul, odată cu acest echilibru autoritatea sa firească, iar odată cu autoritatea sa firească şi mijloacele de a-şi îndeplini funcţia. I se mai întîmpla adesea lui Villemain să judece asemenea unui critic din vechea şcoală; prima sa formaţie este cea mai puternică; şi în mai multe ocazii sîntem tentaţi să nu-l mai consi-

derăm atît de deosebit de La Harpe. Dar cel puțin să fim atenți, căci, pe de altă parte, este evident că regulile nu mai au importanță pentru el și că în intimitatea gîndirii sale dreptul istoriei s-a substituit celui pe care și regulile îl aveau doar printr-o falsă interpretare a modelelor. Așadar, el judecă, însă după alte principii. Și, dacă ne întrebăm care sînt aceste principii noi, răspunsul l-am dat studiindu-l pe Villemain însuși. De acum înainte se va judeca și se va măsura valoarea operelor după cantitate, după complexitate, după finețea raporturilor exprimate de ele sau, dacă vreți, după bogăția semnificației lor. Lui Sainte-Beuve îi va reveni sarcina și onoarea de a arăta limpede acest lucru.

3 decembrie 1889

Lecția a VIII-a
Opera lui Sainte-Beuve 1830—1865

Întinderea și diversitatea operei. Cîțiva precursori ai lui Sainte-Beuve. Augustin Thierry și Michelet. Noțiunea de rasă și geografia fiziologică. Judecata lui Sainte-Beuve despre sine. Ce e fals și ce e adevărat în conținutul ei. Imparțialitatea critică — Dezvoltarea criticii biografice: *Premiers Lundis* [*Primele convorbiri de luni*], *Portraits littéraires* [*Portrete literare*] și *Portraits contemporains* [*Portrete contemporane*] — anatomie, fiziologie și psihologie. *Port-Royal*. Istoria naturală a spiritelor: *Causeries du Lundi* [*Convorbiri de luni*], *Nouveaux Lundis* [*Noile convorbiri de luni.*]. Definirea metodei. Limitele criticii lui Sainte-Beuve. Cîteva cuvinte despre Edmond Scherer și despre domnul Ernest Renan.

Domnilor,

S-a spus, nu o dată, că secolul în care trăim ar fi prin excelență secolul criticii și al istoriei; și, fără îndoială, s-ar putea spune la fel de bine că este cel al romanului sau cel al poeziei lirice, de pildă; dar, dacă prin asta se înțelege că de optzeci de ani critica și istoria au căpătat un rol, o importanță și o demnitate pe care nu le cunoscuseră niciodată, este bine spus. Însuși La Harpe, și poate primul, Doamna de Staël și Chateau-

briand au contribuit la asta, după cum ați văzut, și după ei Cousin, Guizot, Villemain și alții. Dar omul despre care trebuie să se spună că, după ce în timpul vieții sale a fost expresia cea mai originală, dacă nu cea mai completă, a acestei reînnoiri a criticii și care va continua să rămînă și în viitor, este istoricul *Port-Royal*-ului și autorul lucrării *Causeries du Lundi [Convorbirile de luni]*.

Cunoașteți întinderea, dimensiunile sau, mai bine spus, imensitatea operei sale, șaizeci sau șaptezeci de volume — tot atît sau ceva mai mult decît ne-a lăsat Voltaire — în care nu e nici urmă din acea «sporovăială» senilă pe care Grimm, în *Corespondența* sa, a putut să i-o reproșeze pe bună dreptate «patriarhului de la Ferney». Sainte-Beuve, stins din viață la șaizeci și cinci de ani, n-a avut vreme să se repete, ci doar să se contrazică și, contrazicîndu-se, să se reînnoiască. Cunoașteți, de asemenea, diversitatea acestei opere prodigioase și, fie că e vorba de literatură, de politică, filosofie, religie, istorie, artă sau chiar știință, știți că nu există domeniu al spiritului pe care curiozitatea inteligentă și puțin sceptică a lui Sainte-Beuve să nu-l fi explorat măcar. Deschid la întîmplare un volum din *Nouveaux Lundis*, și alături de un articol despre *Jeudis de Mme Charbonneau [Joile Doamnei Charbonneau]* găsesc unul despre *Lettres de Racine [Scrisorile lui Racine]*, despre cartea *Waterloo* a domnului Thiers, despre *Carol Quintul* al lui Mignet, despre *Evanghelii*, despre *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții lui*, despre *Mystère du siège d'Orléans [Misterul asediului Orléans-ului]*. În sfîrșit, cunoașteți interesul, farmecul și seducția acestei critici. Poate că ele se datoresc faptului că Sainte-Beuve și-a iubit cu pasiune arta și că, în loc să-și facă din literatură, ca atîția alții, ca Villemain sau Cousin, un mijloc de a parveni, de a deveni ministru, el a cultivat-o

pînă în ultima zi pentru ea însăși, ca fiind cea mai nobilă funcțiune a inteligenței și a acțiunii...

Dar, înainte de a încerca să definim și să caracterizăm această critică prin trăsături mai precise — ceea ce va fi astăzi principalul obiectiv al lecției — aș vrea să spun cîteva cuvinte despre doi oameni care nu s-au considerat critici de profesie, dar care au avut totuși o oarecare influență, atît asupra orientării generale a criticii contemporane, cît și asupra celei a ideilor lui Sainte-Beuve însuși, completînd sau strîngînd acea intimă legătură dintre istorie și critică ale cărei începuturi le-am văzut deunăzi, vorbind despre Villemain.

Nu pomenesc decît pentru a aminti acele *Lettres sur l'histoire de France [Scrisori despre istoria Franței]*, în care încercînd să distingă și să caracterizeze epocile istoriei naționale, să redea fiecăreia fizionomia, culoarea, accentul său individual, Augustin Thierry, mergînd pe urmele lui Chateaubriand, reintrodusese încă din 1820, ca să spunem așa, seva însuflețitoare în acel lucru mort care era istoria Franței a lui Auquetil sau a lui Velly. Dar de atunci el se silise, în afară de această lucrare, să fundamenteze, în 1826, în *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normans [Istoria cuceririi Angliei de către normanzi]* explicația ultimă a istoriei pe considerații etnografice și să facă astfel din menținerea rasei de-a lungul vremurilor, elementul fundamental și, dacă vreți, piatra unghiulară sau cheia de boltă a sistemului său istoric; mergînd mai departe, depășindu-i pe Cousin, pe Guizot, pe Villemain, care se limitaseră, care trebuiau să se limiteze, mai bine zis, la a pune literatura în legătură cu instituțiile sociale și cu spiritul general al timpurilor.

Nu este obligația mea să examinez aici nici cum și nici pe ce căi — poate mediocre din punct de vedere științific — ajunsese el la aceste teorii; și

nici cît valorează ele şi în ce măsură le admit astăzi sau le resping istoricii recenţi ai Angliei. În ce mă priveşte, consider numai că s-a exagerat, s-a exagerat mult prea mult influenţa sîngelui sau a rasei, şi voi încerca să demonstrez aceasta. Pentru moment ajunge să cunoaşteţi importanţa acestei noţiuni în critică şi în istorie ; şi e destul, chiar dacă, fără îndoială, Augustin Thierry n-a lămurit-o şi, mai ales, nici n-a văzut-o primul, e destul că cel puţin a aplicat-o în linii mari, cel dintîi, la unul din marile evenimente ale istoriei moderne, că a urmărit pînă la ultimele detalii, în cursul a patru volume, această aplicare şi că, în sfîrşit, i-a dovedit, prin propriul său exemplu, fecunditatea.

Cît despre Michelet, în acel admirabil al doilea volum al lucrării sale *Histoire de France [Istoria Franţei]*, a făcut să pătrundă — sau să repătrundă — în istorie geografia, geologia, fizica, exprimînd pentru întîia oară acele misterioase legături care fac dintr-un mare om politic sau dintr-un mare scriitor, dintr-un Descartes sau dintr-un Richelieu prototipul, dacă se poate spune aşa, nu numai al compatrioţilor săi, dar şi al configuraţiei solului său natal. Şi e foarte adevărat că *Histoire de France* a lui Michelet n-a început să apară decît în 1833, dar, după cum vom vedea, Sainte-Beuve era pe atunci destul de tînăr, iar metoda sa încă destul de şovăielnică, mai mult intuită decît definită, pentru ca să nu ne fie îngăduit să ne îndoim de influenţa pe care generalizările lui Michelet au avut-o asupra sa.

Dacă adăugaţi acum influenţa lui Fauriel şi a interesului său pentru problema izvoarelor, dacă adăugaţi influenţa «criticismului» german, care plutea atunci în aer cam pretutindeni, sub forma uneia din doctrinele sale esenţiale, cea a «relativităţii cunoaşterii», în sfîrşit dacă la acestea adăugaţi influenţa şi exemplul reînnoirii fiziologiei

sub impulsul unui Cabanis şi al unui Bichat, veţi avea, cred, izvoarele imediate ale criticii lui Sainte-Beuve. Se pune problema de a cerceta ce avea el să adauge la aceste influenţe din propriul său fond.

El ne-a luat-o înainte şi, de teamă că nu va fi înţeles, s-a reprezentat el însuşi, nu o dată, în atitudinea şi sub trăsăturile cu care vroia să fie zugrăvit. Printre aceste fragmente autobiografice există unul adeseori citat ca fiind cel mai caracteristic, şi pentru acest motiv trebuie să-l cităm din nou. Îl veţi regăsi la sfîrşitul celui de-al treilea volum al cărţii *Portraits littéraires [Portrete literare]*.

«Sînt spiritul cel mai frecat şi mai obişnuit cu metamorfozele. Am început sincer şi fără şovăire cu tot ce-i mai avansat în secolul al XVIII-lea, cu Tracy, Daunou, Lamarck şi fiziologia : aici este fondul meu adevărat. De aici am trecut prin şcoala doctrinară şi psihologică de la Le Globe, dar exprimîndu-mi rezervele şi fără a adera la ea. Apoi am trecut la romantismul poetic şi prin lumea lui Victor Hugo, cu care păream că mă contopesc. Am străbătut după aceea sau mai curînd am mers alături de saint-simonism, şi aproape imediat după aceea alături de lumea lui Lamennais, încă foarte catolică. În 1837, la Lausanne, am mers alături de calvinism şi de metodism şi a trebuit să mă silesc să le trezesc interesul. În toate aceste peregrinări nu mi-am înstrăinat niciodată voinţa şi judecata (cu excepţia unei clipe în lumea lui Hugo şi datorită unui farmec), nu mi-am înregimentat niciodată credinţa, dar înţelegeam atît de bine lucrurile şi oamenii încît dădeam *cele mai mari speranţe* celor sinceri, care voiau să mă convertească şi mă credeau de-al lor. Curiozitatea mea, dorinţa mea de a vedea totul, de a privi totul de aproape, plăcerea mea cea mai mare de a găsi adevărul relativ al fiecărui lucru şi al fiecărui organism m-au întărit în acel şir de experienţe, care n-au fost pentru mine decît un lung curs de fiziologie morală.» [1]

Sînt lucruri adevărate în această confesiune, dar sînt şi cîteva erori, involuntare sau deliberate. Adevărat este ce a spus Sainte-Beuve despre me-

[1] Sainte-Beuve, Pagini de critică, trad. de M. Roşca, Editura pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1958, p. 38—39, 40.

diile pe care le-a traversat succesiv, despre ușurința sa de a se metamorfoza, despre complexitatea ființei sale unduitoare, despre ceea ce noi vom numi caracterul rătăcitor sau vagabond al nesățioasei, universalei sale curiozități. Nici un om n-a fost plămădit vreodată dintr-un material mai maleabil, mai apt să ia toate formele : niciînd nu a existat un om mai inteligent, înțeleg prin aceasta mai prompt în a-și părăsi ideile pentru a-și însuși pe ale altora ; în sfîrșit, niciînd nu a fost un om mai subtil, mai suplu, reușind să alunece din mîinile prietenești ale celor care-și închipuiau că-l țin mai solid.

Dar, fără a-i mai căuta pricină în legătură cu numele unor Tracy, Daunou, Lamarck, care, în treacăt fie spus, sînt foarte departe de a reprezenta «ce-i mai avansat în secolul al XVIII-lea», ce e mai puțin adevărat este că ar fi început cu aceștia ; dimpotrivă, *Lettres à l'abbé Barbe [Scrisorile către abatele Barbe]*, publicate după moarte, ni-l arată debutînd mai degrabă cu acea vagă religiozitate a cărei expresie poetică rămîn *Méditations [Meditațiile]* datînd din 1819, și *Odes [Ode]* și *Balades [Balade]*, din 1822. Diferența în acel timp, în frumoșii ani ai Restaurației, era între a fi creștin în felul lui Chateaubriand sau în felul autorului lucrării *Essai sur l'indifférence [Eseu despre indiferență]*. La fel de falsă, din fericire pentru onoarea lui Sainte-Beuve, e și afirmația că «nu și-a înregimentat niciodată credința»; dimpotrivă, el a fost, rînd pe rînd, mai sincer, mai hotărît catolic sau saint-simonist decît vrea s-o mărturisească. În sfîrșit, tot atît de puțin exact este că a fost, din 1825, în stăpînirea metodei și a obiectului criticii sale. El nu făcea experiențe, nici cursuri de «fiziologie morală» atunci cînd mergea — cum spune Heine — sunînd din trompetă în fața lui Victor Hugo ; și pentru «suprema plăcere de a găsi

adevărul relativ al fiecărui lucru» el se laudă aici cu o calitate de a cărei valoare a fost conștient, dar pe care, în definitiv, nu a avut niciodată curajul sau virtutea de a o dobîndi.

Această calitate este «indiferența» sau «imparțialitatea critică», pe care nimeni n-a definit-o mai bine decît el într-un articol, pe care vi l-am mai semnalat, din volumul *Portraits littéraires*, despre *Bayle et le génie critique [Bayle și geniul critic]* datînd din 1835, sau într-un alt articol din *Portraits contemporains*, datat din 1843, despre *Charles Magnin*.

Iată primul pasaj :

«Una din condițiile geniului critic, în plenitudinea în care Bayle îl reprezintă, este de a nu avea *o artă* a sa, un *stil* : ne grăbim să ne explicăm gîndul. Cînd ai un stil al tău, ca Montaigne, de pildă, care, desigur, e un mare spirit critic, ești mai preocupat de ideea pe care o exprimi și de maniera ageră în care o exprimi decît de gîndirea autorului pe care o explici, o desfășori, o critici... Mai mult, cînd ai o artă proprie, o poezie, ca Voltaire, de pildă, care, desigur, este de asemenea un mare spirit critic... ai un gust precizat, care, oricît de suplu ar fi, își atinge repede limita. Ai propria operă în spate, la orizont ; nu pierzi niciodată din vedere această turlă...» [1]

Și opt ani mai tîrziu repeta toate acestea, aproape cu aceleași cuvinte :

«În general, domnul Magnin are o calitate a sa proprie cînd tratează un subiect sau o carte, o calitate pe care o au foarte puțini critici și care este totuși foarte necesară ca să fii imparțial : indiferența. Mă voi grăbi să definesc acest soi de indiferență... Voltaire a remarcat foarte bine : „Un critic excelent ar fi un artist care are multă erudiție și mult gust, fără prejudecăți și fără invidie : așa ceva este greu de găsit". El mai adaugă : „Artiștii sînt judecătorii competenți ai operelor, e adevărat, dar acești judecători sînt tot corupți..." Fără îndoială, un artist va avea asupra unui subiect care îl preocupă și-l stăpînește vederi pătrunzătoare ,va face observații precise și decisive și cu o autoritate egală cu talentul, dar *invidia,* acest cuvînt foarte urît de

[1] Sainte-Beuve, **Pagini de critică, Portrete literare**, trad. de Pompiliu Constantinescu, Editura Fundațiilor, București, 1940, p. 90.

rostit și p ecare toți îl resping cu un gest departe de sine, ca pe cel mai josnic dintre vicii, invidia el o va evita cu greu dacă-și judecă rivalii... Am gîndit totdeauna astfel : pentru a fi un mare critic sau un istoric literar complet, lucrul cel mai potrivit este să nu fi concurat niciodată, în nici o ramură a artei sau altminteri...»

Aceste fragmente au prețul unei mărturisiri involuntare și cu atît mai semnificative. Exact pe dos, într-adevăr, față de un Magnin sau un Bayle, Sainte-Beuve, în ceea ce îl privește, a început prin a concura, după expresia sa, în aproape toate ramurile artei, atît ca istoric cît și ca critic, în *Tableau de la poésie française au XVI siècle [Tabloul poeziei franceze în secolul al XVI-lea]*, ca poet cu *Joseph Delorme,* ca romancier cu *Volupté [Voluptate],* și trebuie spus, nici ca romancier, nici ca poet, succesul nu a fost pe măsura ambițiilor sale. Să nu insistăm asupra acestui punct, dar să-l consemnăm totuși dacă, așa cum cred, nimic n-a mai contribuit, în ultimele sale scrieri, la tulburarea imparțialității sale de judecător și a seninătății sale de critic. Poet și romancier, pentru că avea o artă, un stil ,o manieră a sa proprie, el nu și-a putut lua asupra sa obligația de a fi echitabil cu poeții sau cu romancierii contemporani lui. În general, el nu a fost drept nici cu Hugo, nici cu Lamartine, nici cu Vigny, nici cu Musset, nici cu Balzac, și chiar cînd le-a adus critici juste, cum s-a întîmplat adesea, adevărul lor era alterat de un fel de acreală ce se simțea în ele. Veți găsi nenumărate exemple. Tot acolo stă și explicația laudelor cu care s-o observat că-i plăcea să-i copleșească pe scriitorii de a doua mînă : o Desbordes-Valmore, pe care a lăudat-o aproape mai mult decît a lăudat vreodată pe Musset sau Vigny, un Feydeau, autorul lui *Fanny,* pentru care a avut mai multă înțelegere decît pentru Balzac, și cîți alții încă !

Astfel o bună parte din judecățile sale nu prezintă deci garanția obiectivității și sînt susceptibile de revizuire. Voi adăuga că, independent de o oarecare părtinire sau de unele prejudecăți de artă, el a adus în critica contemporanilor rezerve de ordin foarte personal, o vie amărăciune față de succesul și popularitatea crescîndă a acelora al căror emul sau egal se putuse considera o clipă. El a adus în critică și rezerve de ordin politic ; și nu i-a iertat niciodată definitiv pe foștii colaboratori de la *Le Globe* pentru faptul că au devenit miniștri sau ambasadori, în timp ce el continua să trudească cinstit în locuința sa de student. Înțeleg sentimentele sale, dar aș fi preferat să nu le fi exprimat public. În sfîrșit, și mai tîrziu, cînd a trecut de partea Imperiului, a avut complezențe, pe care, desigur, nu am putea avea severitatea de a i le reproșa, dar pe care totuși trebuie să spunem că le-a avut. Să ne grăbim să observăm numai că, dacă din ansamblul operei sale omitem cît este nevoie, mai rămîne încă destul pentru a justifica ceea ce spuneam înainte : că nu există în întreaga istorie a criticii o operă mai considerabilă și poate nici mai originală.

În producția succesivă și în dezvoltarea naturală a acestei opere îmi pare că se pot distinge cinci «perioade», iar peste prima dintre ele putem să trecem astăzi destul de rapid. Cuprinsă între 1824 și 1830, perioada colaborării lui Sainte-Beuve la revista *Le Globe* este, de asemenea, vremea primei sale fervori romantice. Aș spune bucuros că aparține mai curînd istoriei romantismului decît istoriei criticii, și veți putea, de altfel, să vă convingeți de asta citind *Premieres Lundis [Primele convorbiri de luni]*, primul volum al lucrării *Portraits contemporains [Portrete contemporane]* sau primul volum al lucrării *Portraits littéraires [Portrete literare]*.

Dar dacă la aceasta adăugați *Tableau de la poésie française au XVI-e siècle,* operă scrisă, în 1828, veți vedea ivindu-se de pe acum aptitudinea pentru istorie în însăși maniera în care și-a dus Sainte-Beuve campania romantică. Într-adevăr, în timp ce nu ostenește atacîndu-i pe un Rousseau, pe un Lebrun, pe un Delille și legîndu-se chiar de acel «legislator al Parnasului» — căruia îi va da în curînd satisfacție —, caută, pe de altă parte, justificare romantismului în istorie și, pentru a-i da titluri de noblețe, îi descoperă strămoși. Romanticii sînt moștenitorii unei tradiții mult timp întrerupte, iar această tradiție trebuie repusă în drepturi... Dar, repet, Sainte-Beuve de-abia este el însuși la acea dată, iar critica sa, de pe acum savantă, nu are totuși prea mare originalitate.

Numai cursurile lui Villemain se pare că i-ar fi arătat adevărata sa cale, procurîndu-i în același timp mijloacele de a înainta pe această cale mai mult decît Villemain însuși, iar contururile criticii biografice, nelimpezite încă în opera lui Villemain, se desenează net într-un articol despre *Pierre Corneille,* datînd din 1828 :

«În privința criticii și a istoriei literare, îmi pare că nu există o lectură mai recreativă, mai desfătătoare și mai rodnică în învățăminte de toate soiurile decît biografiile bine întocmite ale oamenilor de seamă : *nu biografiile acelea plăpînde și uscate, notițele mărunte și afectate, în care autorul gîndește să apară sclipitor și ale căror paragrafe se ascut ca o epigramă* — Sainte-Beuve se gîndește poate la însuși Villemain și cu siguranță la Suard, la d'Alembert, la Fontenelle —, ci acele largi, copioase și cîteodată chiar difuze istorii ale omului și ale operelor sale : să-ți pătrunzi autorul, să sălășluiești într-însul, să-l reproduci în feluritele lui aspecte, să-l faci să trăiască, să se miște și să vorbească, așa cum s-ar fi purtat el ; să-l urmezi în interiorul său și în obiceiurile-i casnice ; să-i legi toate aspectele de pămîntul, de existența reală, de obiceiurile zilnice, de care marii oameni nu depind mai puțin decît noi, ceilalți.» [1]

[1] Sainte-Beuve, **Portrete literare** trad. de Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu, **Editura** pentru literaură universală, București, 1967, p. 3.

Metoda se mai precizează într-un articol despre Diderot, datînd din 1831, al cărui început e următorul :

«Mi-au plăcut întotdeauna corespondențele, conversațiile, gîndurile, toate detaliile privind caracterul, moravurile, într-un cuvînt biografia marilor scriitori... Te închizi vreo cincisprezece zile cu scrierile unui mort celebru, poet sau filosof, îl studiezi, îl întorci pe toate fețele, îl chestionezi pe îndelete, îl faci să ți se arate... Fiecare trăsătură se adaugă la rîndu-i și-și ia singură locul în acea fizionomie pe care încerci s-o reproduci... Tipul vag, abstract, general, realizat la prima vedere, se amestecă și se încorporează treptat într-o realitate individuală precisă, din ce în ce mai accentuată... Simți născîndu-se, vezi apărînd asemănarea, iar în ziua, în clipa cînd ai prins ticul famililar, surîsul revelator, fisura de nedefinit, ridul intim și dureros care se ascunde zadarnic în pletele rare de-acum, în acea clipă analiza dispare în creație, portretul vorbește și trăiește, ai descoperit omul.»

Ultimele cuvinte sînt semnificative, nu este vorba numai de o biografie, ci de introducerea «portretului» în critică. Să încercăm, după indicația lui Sainte-Beuve, să recunoaștem tot ce cuprinde acest unic cuvînt și, o dată cu anatomia, cu fiziologia, cu psihologia scriitorului, să încercăm să discernem elementele noi care «se amalgamează și se încorporează» în definiția criticii, mai întîi pentru a-i da viață, apoi pentru a o lărgi și, în sfîrșit, pentru a o transforma.

Anatomia scriitorului este examinarea generală și sumară a insului său fizic. Este el înalt, strălucitor, bine echilibrat, ca Buffon, sau, dimpotrivă, este pricăjit, plăpînd și pocit, ca Pope ? Iar aceste trăsături fizice au în opera sa o traducere care să le fie cumva potrivită ? Dacă doi scriitori au trăit în același timp, dacă au primit aceeași educație generală, dacă au atins aceleași subiecte sau subiecte analoge, dacă și unul și celălalt au reputația de a fi excelat în aceste subiecte, ca Bossuet și Pascal, vom regăsi în *Sermons* admirabilul său echilibru spiritual sau în *Pensées,* stigmatele, ca să spun

așa, lungilor sale suferințe ? Sau în opera unuia ca Boileau, care n-a prea simpatizat femeile, sau a altuia, ca Rousseau, care mult timp sau mereu bolnav, a sfîrșit prin a muri nebun ? Uscăciunea celui dintîi, cumpătarea și sobrietatea sa, nu se regăsesc oare în versurile, în trăsăturile stilului său, în acea lipsă de grație, în acea austeritate a podoabelor care trădează pe bătrînul celibatar ? Și, dimpotrivă, frisoanele bolii celuilalt n-au trecut în proza sa ?

Iată o întreagă categorie de întrebări pe care critica abia le luase în seamă. Ele pătrund în critică odată cu Sainte-Beuve, și nu s-ar părea că sînt pe punctul de a înceta să constituie una din cele mai puternice atracții ale acesteia. Știința are de cîștigat, răutatea omenească se delectează cu ele, iar slăbiciunile oamenilor iluștri ne satisfac vanitatea.

Fiziologia, și mai discretă încă, merge mai departe, pătrunde și mai adînc, nu se mulțumește cu aceste mărunte indicații. În legătură cu temperamentul scriitorului se întreabă care a fost regimul său de viață, iar acest temperament însuși de unde îl are ? Montaigne este gascon, și Corneille este normand. Dacă vrem să-i cunoaștem în profunzime, să distingem în opera lor rolul solului natal, al atmosferei pe care au respirat-o, trebuie să studiem, așadar, provincia și orașul lor. Dar trebuie să cunoști, de asemenea, familia, strămoșii sau descendenții lor ,tatăl și mama lui Molière, Jean Poquelin, burghez din Paris și Marie Cressé, soția sa ; sau fiii lui Racine, chiar dacă poate tatăl lor, păstrînd pentru el tot geniul, nu le-a lăsat moștenire decît trăsăturile cele mai puțin prețioase ale acestuia.

«Doamna de Sévigné, am spus nu o dată aceasta, pare să se fi dedublat în cei doi copii ai săi : cavalerul, ușuratic, zăpăcit, avînd grația sa, iar Doamna de Grignan, inteligentă, dar cam rece, care și-a oprit pentru ea rațiunea. Mama lor avea totul : nu i se putea contesta grația, dar acelora care ar vrea să-i conteste seriozitatea și rațiunea nu e rău să poți să le arăți rațiunea în persoana Doamnei de Grignan, rațiunea însăși, trăind pe picior mare și cu întreaga ei pompă — aceasta, împreună cu tot ce se află din scrierile sale, ajută și călăuzește.»

Dar nu vom privi și felul în care au trăit ? Unul dintre ei, La Rochefoucauld, autorul lucrării *Maximes [Maxime]*, este un mare senior, căruia pare să nu-i fi lipsit nimic din ceea ce face fericirea oamenilor ; celălalt, Pascal, dintr-o familie burgheză care se învecina îndeaproape cu nobilimea, s-a născut în belșug, a trăit în belșug și a scris *Pensées*, un al treilea, în sfîrșit, La Bruyère, autorul lucrării *Caractères [Caractere]*, «născut creștin și francez», a trăit într-o situație de subaltern, umilit de lipsuri materiale împotriva cărora nu putea face nimic... Dar aici nu mai e vorba de fiziologie, ci de psihologie, presupunînd că s-ar putea marca exact limita dintre ele.

Cum a gîndit deci scriitorul, cum s-a comportat la capitolul dragoste, religie, moarte ? Cum și-a conceput arta ? Cum a tratat plăcerile obișnuite ale oamenilor ? Masa, jocul, călătoriile ? Nici una dintre aceste întrebări nu mai este un lucru indiferent de acum înainte. Dacă viața n-ar fi fost pentru Pascal meditația morții, iar moartea «regele spaimelor», am mai fi avut noi *Pensées*? Indispensabilă pentru cunoașterea lui Pascal însuși, întrebarea nu este mai puțin necesară pentru înțelegerea operei sale *Pensées* ? Dacă Racine n-ar fi fost elevul de la Port-Royal, intriga lui Pradon n-ar fi făcut să reintre în umbră o capodoperă în plus ? Iar autorul pieselor *Andromaque* și *Phèdre* nu a fost considerat oare cîndva, după expresia lui Nicole, un «otrăvitor public» ? Sau, în sfîrșit, am mai avea oare *le Lac [Lacul]*, *Tristesse d'Olympio [Tristețea lui Olympio]*, *Nuits [Nopțile]* dacă Lamartine, Hugo, Musset n-ar fi iubit ?

Vedeți, fără să fie nevoie să insist mai mult, în ce serie de alte întrebări ne aruncă, la rîndul lor, aceste întrebări. A studia opera unui mare scriitor devine preocuparea, dacă nu a unei vieți, cel puțin a unui mare număr de ani ; în schimb însă, pentru că acum criticii nu-i mai scapă nimic, nici ceea ce privește viața particulară, în ceea ce are ea mai intim, nici ceea ce ține de viața superioară a spiritului, ce amploare ia obiectul ! Cît se lărgește punctul de vedere ! Ce întindere capătă orizontul ! Și a fi făcut înconjurul unui Pascal sau al unui Voltaire, de pildă, nu înseamnă a fi făcut înconjurul lumii ?

«Humani generis mores tibi nosse volenti,
Sufficit una domus...» [1]

În acest gen de critică, anatomică, fiziologică și morală, s-a cantonat Sainte-Beuve timp de vreo doisprezece ani, din 1828 pînă la 1840, parcurgînd toate direcțiile, curios de orice, învățînd, cugetînd, vagabondînd, se poate spune, asemănător, după expresia sa, cu acel tiran din antichitate «care avea treizeci de camere și nu știa niciodată în care din ele se va culca seara».

Dar acest diletantism superior avea un grav inconvenient pe care Sainte-Beuve nu numai că l-a intuit, dar pe care a vrut să-l semnaleze el însuși. «Această critică nu trăgea concluzii» ; din moment ce în mijlocul acestei diversități de experiențe, criticul, foarte departe de a pierde ceva din ele — dimpotrivă, își rafinase tactul literar și-și ascuțise perspicacitatea psihologică —, nu mai discernea punctul fix, punctul de plecare fără de care poți analiza operele, le poți dezvolta, comenta, explica și, de asemenea, admira, dar nu poți să le și

[1] «E suficientă o casă pentru tine care vrei să cunoști Obiceiurile neamului omenesc...»

judeci. Acest punct fix avea să i-l dea studiul asupra Port-Royal-ului.

Dacă nu m-aș teme că mă îndepărtez prea mult de subiectul nostru, mi-ar plăcea să vă vorbesc aici îndelung despre această carte, care ar putea fi capodopera lui Sainte-Beuve și care este cu siguranță una din cărțile frumoase ale secolului al XIX-lea. Pentru a-i înțelege tot meritul, ar trebui s-o recitești avînd sub ochi opera *Port-Royal* a venerabilului Clémencet ; și cînd Sainte-Beuve transportă fără scrupul în cartea sa pagini întregi din analele benedictinului, să admiri aerul de noutate pe care îl iau acestea spuse de el. Într-adevăr, în timp ce în paginile monotone ale istoriografului janseniștilor totul se învăluie și se topește într-o tentă cenușie și uniformă, în timp ce domnul Singlin se deosebește cu greu de domnul Lemaître, iar Arnauld sau Nicole nu se deosebesc de loc de Pascal, încît s-ar putea spune că toți sînt niște nume golite de substanță și niște fantome rătăcind printre ruinele împrăștiate ale unei mănăstiri părăsite, în timp ce, fiind mereu asemănători unul cu altul în lipsa de importanță, ne fac să ne pierdem tot interesul, ca să nu spun că ne dezgustă de propria lor istorie, redusă astfel la cea a unui scandal de călugări recalcitranți, în timp ce, în sfîrșit, nu au nici măcar puțina consistență sau aparenta vizibilitate a acestora, în lucrarea *Port-Royal* a lui Sainte-Beuve, dimpotrivă, ei trăiesc în carne și oase ; îmblînzindu-le instinctele, religia nu le-a distrus, și regăsim în ei pe oamenii veacului lor, un mușchetar, ca Tréville, un corsar, ca Pontis, un doctor de la Sorbona, ca Arnauld, avocați și diplomați ; recunoaștem acolo virtuțile și viciile noastre, orgoliul rangului, vanitatea literară, ambiția surdă, care supraviețuiesc jurămîntului făcut de a le abjura, sau, invers detașarea de lume, spiritul de abnegație și de caritate, eroismul încăpă-

ținat care-i crea altădată pe martiri și, pentru a spune totul în două vorbe, recunoaștem în ei persoane particulare, determinate și în acțiune, exemplare eterne ale umanității. Iată ce mi-ar plăcea să vă arăt dacă aș avea vreme. Și, desigur, dacă aș putea arăta, de asemenea, ușurința și suplețea compoziției, pentru a face să intre toate acestea la locul lor și să se miște acolo, ați fi de părerea mea. Ați fi de acord împreună cu mine că sîntem în prezența unuia dintre tablourile cele mai complete, cele mai vii care există în vreo literatură, și a unei creații sau invenții artistice deasupra căreia nu ar putea fi puse nici o istorie a lui Michelet, nici un roman de Balzac, nici o dramă de Victor Hugo. Sainte-Beuve știa bine asta atunci cînd revenea neîncetat la *Port-Royal* și, timp de douăzeci de ani, îl îmbunătățea de la o ediție la alta, fără să fi vrut să dea vreodată ceea ce numim astăzi o «ediție definitivă».

Dar ceea ce aducea el din fundul mănăstirii, dacă pot spune astfel, împreună cu această carte, era convingerea că există familii de spirite și o ierarhie între aceste familii. Nu poți rezista evidenței. Cine îi cunoaște pe Arnauld și pe Pascal nu i-ar putea confunda și, mai ales, nu ar putea ignora superioritatea celui de-al doilea. Aici, dacă vreți, începe a patra epocă a talentului lui Sainte-Beuve, și, stăpîn pe harul și pe metoda sa, abordează, în sfîrșit, prin *Causeries du Lundi*, ceea ce chiar el a numit, în mai multe rînduri, «istoria naturală a spiritelor».

El pornește de la principiul, în care vechea și nou sa manieră sînt împletite, că aceleași trăsături generale se continuă la nesfîrșit, că între spirite, ca și între fizionomii, trebuie să existe și există asemănări și deosebiri, că principalul obiectiv al criticii trebuie să fie, de acum înainte, căutarea, precizarea, distingerea lor, și că în acest scop nu

există, în starea actuală a științei, alt mijloc decît să se procedeze în felul naturaliștilor, adică prin «monografii». O colecție de monografii, aceasta este definiția care s-ar putea da în două cuvinte lucrării *Causeries du Lundi*, și vreme de douăzeci de ani aceasta este opera căreia Sainte-Beuve i s-a consacrat cu totul.

«Observarea morală a caracterelor este încă în stadiul detaliilor, al elementelor, al descrierii indivizilor și cel mult a cîtorva specii. Va veni o zi pe care cred că am întrevăzut-o în cursul observațiilor mele, o zi cînd știința va fi constituită, cînd marile familii de spirite vor fi determinate și recunoscute. Atunci, fiind dată principala trăsătură de caracter a unui spirit, se vor putea deduce din ea mai multe altele. Desigur, pentru om nu se va putea face niciodată exact ca pentru animale sau pentru plante ; omul moral este mai complex, el are ceea ce se numește *libertate* și presupune, în orice caz, o mare mobilitate de combinații posibile. Oricum ar sta lucrurile, îmi închipui că se va ajunge cu timpul să se constituie mai în amănunțime știința moralistului. Ea se găsește astăzi în punctul unde era botanica înainte de Jussieu, anatomia comparată înainte de Cuvier, în stare anecdotică, ca să spunem așa. Cît despre noi, realizăm simple monografii, acumulăm observații de detaliu, dar întrevăd legături, raporturi... și într-o zi se vor putea descoperi marile diviziuni naturale care corespund familiilor de spirite.»

De altfel, e discutabil dacă Sainte-Beuve și-a îndeplinit cu fidelitate programul ; dacă nu s-a preocupat mai mult, cum se spune, să-și urmeze chemarea și să-și satisfacă gustul de indiscreții mai degrabă decît să lucreze la istoria naturală o spiritelor. Dar, în sfîrșit, în ansamblu, el a caracterizat foarte bine o operă ale cărei scăderi în execuție nu ne-ar putea împiedica să-i recunoaștem amploarea și noutatea. Unică în literatura noastră, colecția *Causeries du Lundi* este unică și în istoria criticii. Cu un singur cuvînt, Sainte-Beuve a deplasat bazele criticii, i-a reînnoit metodele, oferindu-i exemplul de a se inspira de acum înainte din metodele istoriei naturale ; și mai adaug că, reînoindu-i metodele și deplasîndu-i fundamentul, el i-a menținut totuși criticii obiectivul.

Cu aceasta vreau, într-adevăr, să închei, marcînd cu o trăsătură foarte exactă ce anume deosebește, ce separă *Nouveaux Lundis* de *Causeries du Lundi* și trasînd limita la care a vrut să se oprească Sainte-Beuve, căci există două sau trei puncte asupra cărora el n-a cedat niciodată ; și, cum veți vedea, importanța lor este capitală.

În primul rînd, ceea ce Sainte-Beuve n-a mai admis niciodată, chiar dacă o admisese o vreme, punctul în care autorul lucrării *Nouveaux Lundis [Noile convorbiri de luni]* nu a mai vrut să facă deloc concesii a fost ideea de a reduce critica numai la exprimarea judecăților sau a gusturilor personale ale criticului.

Am mai atins acest punct, ni se va mai prezenta, nu o dată, ocazia să-l mai atingem. Mă mărginesc astăzi să vă atrag atenția că dacă Sainte-Beuve ar fi persistat în vechiul său diletantism și, mai ales, în individualismul său, el n-ar fi putut propune criticii obiectivul pe care l-am numit. Da ! Desigur, opiniile noastre sînt determinate de gusturile noastre, care sînt determinate de natura noastră, care, la rîndul ei, este determinată de condiții ale căror stăpîni nu sîntem ! Însă obiectivul criticii este să ne învețe să ne ridicăm deasupra gusturilor noastre ; așa cum obiectivul moralei este să ne învețe să ne ridicăm deasupra instinctelor sau a intereselor noastre, așa cum obiectivul științei este să ne învețe să ieșim întrucîtva din condiția noastră de oameni pentru a o examina și pentru a o studia dinafară. Dar, se spune, puțini oameni ajung la aceasta ! Puțini oameni, de asemenea, ajung la virtute, și, cum există o mulțime de oameni foarte detreabă care nu sînt cîtuși de puțin virtuoși adevărați, vor exista, așadar, mulți amatori și puțini critici, ceea ce mi se pare, de altfel, că rezultă destul de limpede din trecerea în revistă pe care am făcut-o.

Dar, în al doilea rînd, ceea ce iarăși n-a admis Sainte-Beuve niciodată este ca în critica operelor literare să se facă abstracție de punctul de vedere literar și, tratînd, să zicem, tragediile lui Racine sau comediile lui Molière ca pe niște simple documente despre moravurile, spiritul și societatea secolului al XVII-lea, să se facă abstracție, vorbindu-se despre *École des femmes* sau despre *Andromaque*, de felul de plăcere pe care sînt ele destinate să ne-o provoace — și, încă și mai puțin, să se facă abstracție de persoana sau de individualitatea lui Molière și a lui Racine.

Și, într-adevăr, aici să fim atenți ; dacă ar fi făcut concesii asupra acestui punct, dacă ar fi consimțit ca, studiindu-se Molière sau Racine, să se uite că ei sînt Racine și nu Pradon, Molière și nu Poisson sau Montfleury, dacă ar fi admis ca în analiza ce li se face aceștia să fie raportați în întregime la alte cauze decît propria lor persoană, atunci Sainte-Beuve ar fi renegat în mod prea evident și prea scandalos ceea ce îmi pare că a dat, cu toată ezitările, judecăților lui, unitate și continuitate metodei sale : vreau să spun căutarea, în orice artist sau scriitor, demn de acest nume, a ceea ce există «diferit» față de toți ceilalți și «unic» în genul său. Contradicția ar fi fost prea flagrantă. De aceea el, repet, nu a putut să cadă în greșeală. Iar, pe de altă parte, cît privește îngăduința de a da uitării sau de a neglija examinarea artei însăși într-o operă de artă, el era prea artist pentru asta, își amintea tot timpul că a fost la vremea lui *Joseph Delorme* și că a scris *Volupté*.

Iată, de altfel, cum s-a explicat el în *Nouveax Lundis* în ce privește primul ca și al doilea punct, cu ocazia apariției lucrării *Histoire de la littérature anglaise [Istoria literaturii engleze]* a domnului Taine.

«Pot oare să accept această ciudată judecată a unui om de spirit în legătură cu Boileau, această părere dispreţuitoare pe care domnul Taine, citind-o, o ia în trecere asupra sa şi nu se teme să şi-o asume : „Sînt două feluri de versuri în lirica lui Boileau, cele mai multe sînt ale unui bun elev din clasa a treia, cele mai puţine par a fi ale unui bun elev din clasa de retorică". Omul de spirit care se exprimă astfel nu-l înţelege pe Boileau ca poet şi, voi merge mai departe, probabil că nu înţelege nici un poet ca poet. Sînt de acord să nu se considere că toată valoarea poeziei stă în meşteşug, dar nu concep deloc ca atunci cînd se vorbeşte de arta cuiva să nu se ţină în nici un fel seama de arta însăşi şi să se subaprecieze în asemenea măsură meşteşugarii perfecţi, care excelează în această artă. Desfiinţaţi dintr-o dată toată literatura în versuri, va fi şi mai expeditiv ; dacă nu, vorbiţi cu stimă despre cei care i-au posedat secretele.»

Apropiaţi cele spuse aici despre Boileau cu ce afirmase în *Port-Royal*, unde şi-a arătat adevărata părere despre autorul operei *Satires*. În acelaşi articol, Sainte-Beuve mai spunea :

«Cînd se afirmă şi cînd se repetă că literatura este expresia societăţii, se cuvine să accepţi acest adevăr doar cu multe precauţii şi rezerve.

Spuneţi că spiritul omenesc curge odată cu evenimentele, ca un fluviu ? Voi răspunde *da* şi *nu*. Dar voi spune cu îndrăzneală *nu*, în sensul că, spre deosebire de un fluviu, spiritul omenesc nu e alcătuit dintr-o cantitate de picături asemănătoare. Între mai multe picături există o distincţie de calitate. Într-un cuvînt, *Princesse de Clèves* nu putea izvorî decît dintr-un singur suflet în secolul al XVII-lea : altfel s-ar fi născut sumedenii.

Şi, în general, nu există decît un singur suflet, o singură formă particulară de spirit în stare să realizeze o capodoperă sau alta. Cînd e vorba de martori ai istoriei, înţeleg să existe echivalenţe, dar nu cunosc aşa ceva în materie de gust. Presupuneţi un mare talent în minus, presupuneţi lumea sau mai bine oglinda magică a unui adevărat poet sfărîmată în leagăn la naşterea sa — niciodată nu se va mai întîlni un altul care să fie exact la fel sau care să-l înlocuiască. Dintr-un adevărat poet nu există decît un exemplar.

Fie un alt exemplu al acestei unicităţi a talentului. Romanul *Paul et Virginie* păstrează, desigur, amprente ale epocii sale, dar dacă *Paul et Virgine* nu ar fi fost scris s-ar putea susţine cu tot felul de argumente speciale şi plauzibile că în mijlocul corupţiei secolului al XVIII-lea era cu neputinţă să apară o carte atît de feciorelnică ; numai Bernardin de Saint-Pierre a

putut-o face. Aceasta pentru că, repet, nimic nu este mai imprevizibil decît talentul, şi nu ar fi talentul dacă nu ar fi imprevizibil, dacă nu ar fi unic între mai multe, dacă nu ar fi unic între toate.»

Nu discut opinia lui Sainte-Beuve, o expun, şi, cum vă spuneam înainte, aici vedeţi clar unde a vrut el să se oprească în aplicarea la critică a metodelor ştiinţelor naturale. Dar este neapărat necesar ca ideile, o dată lansate, să fie duse pînă la capăt şi ultimul pas pe care Sainte-Beuve n-a vrut să-l facă trebuia inevitabil să-l facă un altul, mai îndrăzneţ. Mă refer la domnul Taine, de a cărui operă mă voi ocupa în următoarea noastră conferinţă. Se cuvine totuşi ca, înainte de a vorbi despre el, să menţionez doi oameni a căror influenţă a ajutat foarte inegal, dar în mod cert progresului ideilor domnului Taine însuşi : domnul Edmond Scherer şi domnul Ernest Renan.

Teolog, şi teolog protestant, filosof şi om politic, care de altfel, nu a scris decît articole în «reviste» şi în jurnale, al căror caracter fragmentar nu permite să se intuiască lesne unitatea operei sale, aş spune bucuros că Edmond Scherer şi-a asumat sarcina de a întreţine legăturile gîndirii franceze cu literaturile străine. Nimeni n-a cunoscut mai bine Germania şi Anglia : Anglia lui Wordsworth şi cea a lui George Eliot, Germania lui Strauss şi cea a lui Hegel. Dar dacă doriţi să-l apreciaţi la adevărata sa valoare, vă recomand în mod deosebit un eseu din *Studii de istorie religioasă*, un eseu despre *Hegel şi hegelianism*, care a fost în vremea aceea, în liniştea celui de-al doilea Imperiu, ceea ce se mai numea pe atunci un eveniment literar. Astăzi nu mai sînt evenimente literare. N-aş putea, de altfel, să vă spun precis care este rolul său exact în evoluţia criticii, ştiu doar că a fost real, dacă nu considerabil, şi, încredinţîndu-vă grija de a-l defini

cîndva mai bine, nu m-am putut opri să nu vi-l semnalez.

Cît despre domnul Ernest Renan, dacă v-ați încrede în felul cum se vorbește astăzi despre el, ați considera că rolul său nu a constat decît în exagerarea a ceea ce se insinuează mereu în opiniile noastre cele mai hotărîte și în judecățile cele mai absolute, în mod obligatoriu «relativ». Ar fi o eroare, a cărei origine n-am vremea s-o caut împreună cu dumneavoastră, nici s-o cercetez în felul cum ea s-a răspîndit, ar fi însă o eroare.

În realitate, lucrări ca *Histoire comparée des langues sémitiques [Istoria comparată a limbilor semitice]* sau articole ca *Islamisme [Islamism]*, *Religions de l'antiquité [Religiile antichității]*, *Bouddhisme [Budismul]*, *Poésie des races celtiques [Poezia raselor celtice]* au contribuit în mod deosebit să ne arate, în noțiunea de rasă, de care vă vorbeam la începutul acestei lecții, elementul ireductibil între toate, cel care împarte omenirea în familii net determinate, în sfîrșit, ultima limită a analizei literare, filologice, lingvistice și psihologice, dincolo de care nu mai e decît incertitudine și mister. După expresia sa și în măsura în care nu s-a cufundat cu totul în *Historie du peuple d'Israel [Istoria poporului din Israel]* sau în *Origines du christianisme [Originile creștinismului]*, critica a fost pentru domnul Renan arta de «a reda un glas raselor care nu mai există», pînă și în studiul particular al indivizilor, abia dacă i-a cercetat pe ei, ci mai mult trăsăturile rasei pe care aceștia au reprezentat-o. După cum vedeți, nu e vorba de «scepticism» sau «diletantism» din moment ce, dimpotrivă, spuneam aceasta mai înainte despre Augustin Thierry, care a fost tocmai una din călăuzele și unul din maeștrii lui Renan ; este dorința de a da criticii certitudinea și soliditatea științei, bazînd-o pe lingvistică și antropologie.

Un alt serviciu, aproape mai important, de luat în seamă a fost acela de a lărgi orizontul critic al datelor orientalismului. Schopenhauer a scris undeva, în marea sa lucrare, că într-o zi secolul al XIX-lea nu va datora mai puțin cunoașterii vechii lumi orientale decît secolul al XVI-lea sau, în general, spiritul Renașterii descoperirii sau revelării antichității greco-romane. Viitorul ne va spune dacă el a exagerat. Dar pînă atunci, dacă observați că, de pildă, știința religiilor a rezultat în întregime din lucrările referitoare la budism, înainte de care fusese lipsită de fundament, pentru că era lipsită de un termen de comparație, nu veți desconsidera faptul că el a văzut bine și că, în definitiv, nu s-a înșelat întru totul. Datorită talentului său de scriitor, domnul Renan, autorul lucrărilor de care vorbeam înainte, este cel care a făcut să treacă în patrimoniul comun al criticii generale achizițiile, dacă se poate spune așa, realizate de Eugène Burnouf, și acesta unul din maeștrii săi și unul din spiritele cu adevărat mari ale acestui secol. El ne-a deschis, astfel o lume nouă, și, deși el însuși nu a profesat critica — cel puțin în sensul la care am convenit să restrîngem acest cuvînt — chiar numai de aici puteți măsura imensitatea serviciului adus ; și, în sfîrșit, deși lucrările sale de specialitate nu le cunoaștem, domnul Renan trebuie să-și aibă locul în istoria sau mai curînd în evoluția contemporană.

7 decembrie 1889

Lecția a IX-a

Domnul Taine 1865—1880

Opera : importanța și adevărata sa originalitate. *Essais de critique et d'histoire* [*Eseuri de critică și istorie*]. Baza metodei. Subordonările reciproce și legăturile necesare. Obiecție. Caracterul esențial sau predominant. Despre faptul că determinarea, al cărui instrument este, neajungînd la individualitate, nu are în critică aceeași valoare ca în istoria naturală. Rasa, mediul, momentul : definiții, obiecții și limite. Finalitatea metodei : *Philosophie de l'art* [*Filozofia artei*]. Despre obiectul necesar al criticii. Examinarea «criterium»-ului esteticii domnului Taine. Nivelul de eficiență al caracterului : limitele și primejdia sa. Convergența efectelor. Concluzii la prima parte a acestui curs.

Domnilor,

Vom discuta astăzi despre domnul Taine, și cum el este încă în viață, și cum, cu toată părerea de rău, vom avea ocazia, încă de astăzi chiar, dar mai cu seamă mai tîrziu, să nu fim totdeauna de acord cu domnia sa, îmi fac în primul rînd o datorie din a aduce un meritat omagiu frumuseții reale — frumuseții savante, frumuseții severe, frumuseții făurite, dar solide și durabile — importantei și viguroasei originalități a operei sale. În acel drum nou deschis criticii, pe care l-am văzut angajîndu-se prin

studiile sale despre Doamna de Staël și Chateaubriand, a afirma că într-adevăr, dacă Villemain a făcut primul pas și Sainte-Beuve pe al doilea, domnul Taine l-a făcut pe al treilea, ar fi prea puțin spus. Dar trebuie spus, iar dacă am mai făcut-o trebuie să o repet, că în ceea ce privește istoria literaturii și a artei, de la Hegel încoace, poate nimeni în Europa n-a pus în circulație mai multe idei noi, puternice și profunde — și de altfel, fie ele adevărate sau false, întotdeauna sugestive și stimulatoare — decît autorul lucrării *Philosophie de l'art.*

De-abia dacă mai am nevoie să adaug că pentru a traduce aceste idei el a găsit sau și-a format un stil de o precizie, de o densitate, de o strălucire extraordinare, un stil căruia i-aș reproșa multe scăderi, dacă acestea ar intra în subiectul nostru ; dar astăzi prefer să-i laud fără scăzămînt probitatea pînă și în paradox și adevărul prezent pînă și în retorică.

În sfîrșit, știți din propria dumneavoastră experiență că dintre toți «gînditorii» contemporani nu există nici unul a cărui influență să fi fost mai mare, ale cărui idei să fi pătruns mai departe și să fi pus stăpînire cu mai multă putere chiar și pe cei ce nu le aprobă deloc și, în fine, de a cărui metodă să fim mai adînc impregnați sau, dacă mă pot exprima astfel, îmbibați, dumneavoastră și cu mine, toți cîți sîntem, chiar fără să știm sau să vrem. Ceea ce îmi va îngădui să depășesc preliminariile și să nu mai caut cu deosebit interes originile apropiate ale ideilor domnului Taine.

Ca și la Sainte-Beuve, ca și la Villemain, ideile lui Taine provin, desigur, din ideile predecesorilor săi dacă fiecare din noi este, în istorie și, mai ales, în critică, moștenitorul tuturor celor care i-au croit sau i-au netezit calea. Dar, indiferent din ce izvor anume îi pot veni aceste idei, el și le-a însușit, le-a imprimat atît de profund pecetea sa, încît în isto-

ria gîndirii contemporane ele îi vor aparţine. Îmi amintesc, în legătură cu acestea, pe respectabilul autor ale unei destul de bine şi foarte bogate *Histoire de la peinture flamande [Istoria picturii flamande]* care a crezut că trebuie să atragă atenţie, pe undeva, că şi el observase că «rasa» şi «mediul» au o oarecare influenţă asupra apariţiei şi a naturii operei de artă, înainte de *Essais de critique et d'histoire [Eseuri de critică şi de istorie]* şi înainte de *Histoire de la littérature anglaise [Istoria literaturii engleze]*. Dar, fără a mai socoti că şi alţii ramarcaseră aceasta înaintea lui, după cum aţi văzut, Boulainvilliers, în legătură cu «rasa», iar abatele Du Bos în legătură cu «mediul», domnul Alfred Michiels a avut o mare lipsă : aceea de a fi autorul lucrării *Histoire de la peinture flamande* şi nu al lucrării *Philosophie de l'art en Italie*, de pildă, sau al lecţiilor despre *l'Idéal dans l'art [Idealul în artă]*. Nimic nu mai e nou sub soare. Şi, cînd ştiţi că nu există comedie de Molière sau dramă de Shakespeare al cărei subiect să le aparţină, nu te poţi împiedica să consideri aceste revendicări de întîietate cu totul puerile.

Că domnul Taine, pentru a-şi construi, dacă pot spune aşa, edificiul sistemului său, se va fi servit de cîteva pietre pe care nu le-a cioplit el însuşi, acesta nu era numai dreptul, ci şi datoria sa. Oare se cere arhitectului să fie şi constructorul operei sale ? Nu, desigur, dar este destul ca la nevoie să nu fie incapabil de aşa ceva, e destul ca el să fie judecătorul competent al muncii antreprenorului său. Nu într-asta stau talentul şi îndemînarea sa. Meritul şi talentul domnului Taine sînt puterea şi fecunditatea imaginaţiei sale «constructive», dacă pot folosi acest cuvînt, iar adevăratul său titlu de glorie este că, printre acele magnifice palate de idei în care se complăcea să rătăcească altădată gîndirea marilor metafizicieni, puţine sînt la fel de vaste şi de

frumoase ca al său. Numai că ceea ce înaintea lui încercau unii să construiască în nori, el s-a străduit să întemeieze pe pămînt, mai solid, cu materiale care să fie la adăpost de ravagiile timpului, iar aceste materiale el le-a cerut sau le-a împrumutat de la ştiinţă. Ce i se poate pretinde să fi făcut mai mult ? Ceea ce pînă la el fusese doar întrevăzut sau bănuit, el a dezvăluit, ceea ce fusese risipit, el a adunat, a legat, a ordonat ; iar din ceea ce chiar la Sainte-Beuve nu era decît o prezicere sau un presentiment, el a făcut , vom vedea, o întreagă metodă.

Aceste realizări îmi permit de asemenea să nu-mi pierd vremea cu influenţele pe care , desigur, le-a suferit din partea mediului, ca toată lumea, şi dintre care mă voi mulţumi să vă semnalez, în treacăt, pe cele ale metafizicii germane, ale pozitivismului francez şi ale naturalismului englez. Ultimul dintre ele, faptul nu vă e necunoscut, a avut, hotărît, cîştig de cauză la domnul Taine în ultimii cincisprezece-douăzeci de ani, şi cu acest prilej n-aş jura că imparţialitatea criticului şi a istoricului n-a fost în mai multe rînduri alterată de o admiraţie excesivă pentru Anglia. Adăugaţi la asta, dacă vreţi, şi influenţa pe care a avut-o progresul acelor studii de orientalistică despre care vorbeam deunăzi. În sfîrşit, socotiţi influenţa progreselor recente ale ştiinţei, şi în special cele ale fiziologiei generale sau, ale istoriei naturale.

«Naturaliştii au observat că diferitele organe ale unui animal depind unele de celelalte, că, de exemplu, dinţii, stomacul, picioarele, instinctele şi multe alte date se diferenţiază în ansamblu, păstrînd o legătură strînsă, aşa încît transformarea uneia din ele atrage după sine o schimbare corespunzătoare în toate celelalte. *Tot aşa,* istoricii pot remarca faptul că diversele aptitudini sau înclinaţii ale unui individ, ale unei rase, ale unei epoci sînt legate unele de celelalte, astfel încît transformarea uneia dintre aceste date, observată la un individ apropiat, într-un grup vecin, într-o epocă precedentă sau ulterioară, determină o modificare proporţională a întregului sistem. Naturaliştii au constatat că dezvoltarea exagerată a unui organ la un animal, cum

ar fi cangurul sau liliacul, duce la micşorarea sau atrofierea organelor cu care este în relaţie. *Similar,* istoricii pot constata că dezvoltarea extraordinară a unei facultăţi, precum aptitudinea morală la rasele germanice sau facultatea metafizică şi religioasă la hinduşi, atrage după sine, la aceleaşi rase, slăbirea facultăţilor opuse. Naturaliştii au dovedit că printre caracterele unui grup animal sau vegetal, unele sînt subordonate, variabile, cîteodată slăbite, cîteodată absente, celelalte, dimpotrivă, sînt preponderente şi determină tot planul lor de alcătuire : ca structura în straturi concentrice la o plantă, sau organizarea în jurul unui lanţ de vertebre la un animal. *În acelaşi fel,* istoricii pot dovedi că printre caracterele unui grup sau ale unui individ uman unele sînt subordonate şi dependente, celelalte, ca prezenţa cu precădere a imaginilor sau a ideilor, sau aptitudinea mai mare sau mai mică pentru concepţii mai mult sau mai puţin generale, sînt dominante şi fixează dinainte direcţia vieţii sau a intenţiilor sale...»

Dar vedeţi de pe acum, este inutil să continui : luînd ad litteram expresia «istorie naturală a spiritelor», care pentru Sainte-Beuve nu reprezenta mult mai mult decît o metaforă, domnul Taine vede aici definiţia obiectului însuşi al criticii, al obiectului său actual ; el o realizează, *o obiectivează,* dacă mă pot exprima astfel, şi îşi propune să exploateze consecinţele aproape infinite care sînt efectiv conţinute în ea.

«Metoda modernă pe care încerc s-o urmez — mai spune el în altă parte— constă în considerarea în particular a operelor umane drept fapte şi produse cărora trebuie să le marchezi caracterele şi să le cauţi cauzele, nimic mai mult. Astfel înţeleasă, ştiinţa nici nu proscrie, nici nu iartă, ea constată şi explică... Ea face ca botanica, ştiinţă ce studiază cu egal interes cînd portocalul, cînd bradul, cînd laurul şi cînd mesteacănul ; este ea însăşi un fel de botanică aplicată nu plantelor, ci operelor omeneşti.»

De altfel, ce este legitim sau excesiv în această comparaţie şi dacă «operele omeneşti» pot fi tratate astfel, ca «plantele» sau «animalele», iată ce vom avea de examinat mai tîrziu noi înşine. În acest punct făcea Sainte-Beuve, în numele «libertăţii», rezervele pe care le-aţi văzut în lecţia trecută. Voi încerca să vă demonstrez că — independent de orice ipoteză în legătură cu liberul-

arbitru, ci, dimpotrivă, pînă sub legiferările celui mai riguros determinism — există în opera omului cel puţin un element pe care această comparaţie îl neglijează. Vom vedea, de asemenea, numaidecît, că pe de altă parte domnul Taine nu s-a putut mulţumi cu această indiferenţă totală şi că, în ciuda ei, critica lui a «proscris» adeseori şi adesea a «iertat». Dar ceea ce ne interesează aici pentru moment este să sesizăm bine direcţia pe care *Essais de critique et d'histoire [Eseuri de critică şi de istorie]* sau frumoasele lecţii despre *Nature de l'oeuvre d'art [Natura operei de artă]* o indicau spiritelor. După istorie şi după psihologie, ştiinţa, toate ştiinţele împreună, ca să spunem aşa, au fost introduse în critică, şi din literară, cum era încă la autorul operei *Causeries du Lundi,* critica tindea să devină cu adevărat ştiinţifică. În ce măsură a reuşit ea aceasta ?

Să stabilim mai întîi principiul. Deci, aşa cum toate elementele unui organism viu se găsesc într-un raport necesar de corelaţie sau de conexiune, la fel şi toate elementele unei opere sau ale unui om, sau ale unei epoci, sau ale unei civilizaţii, sau ale unui popor dat formează împreună un sistem unitar, adică un sistem din care nici o parte nu s-ar putea modifica fără să atragă prin însăşi modificarea sa o transformare corespunzătoare a tuturor celorlalte. Este ceea ce Taine însuşi a numit *«legea dependenţelor reciproce»,* şi printre dovezile care se pot aduce în sprijinul realităţii sale nu avem decît de ales.

Priviţi, aşadar, în jurul dumneavoastră sau, eventual, luaţi-vă pe dumneavoastră înşivă drept exemplu. Dacă îndrăgiţi cu pasiune muzica lui Wagner, *Parsifal* sau *Walkiria,* nu am nevoie să-mi mărturisiţi mai mult, trebuie să îndrăgiţi sau veţi iubi pictura domnului Puvis de Chavannes sau cea a domnului Gustave Moreau, îi veţi în-

dragi pe prerafaeliţi, şi nu numai pe Perugino sau pe Ghirlandaio, ci şi pe un Mantegna şi un Boticelli. Îl veţi prefera, deasemenea, pe Lucas Cranach chiar lui Dürer, şi pe Memling sau Van Eyck lui Rubens. Tot astfel, în literatură, educaţia clasică vă va putea reţine pe această pantă, dar în fundul sufletului veţi şti într-o zi pe dinafară «versurile» inegale ale domnului Paul Verlaine sau «prozele» domnului Stéphane Mallarmé. Toate acestea depind unele de altele sau sînt cerute unele de altele, pentru a fi solidare nici nu au nevoie să genereze unele pe altele. Dacă vă place o anumită literatură, veţi prefera o anumită muzică chiar înainte de a o fi auzit, chiar înainte de a fi auzit în general muzică, şi iată un exemplu al «sistemului» pe care gusturile noastre îl pot forma.

Iată acum un exemplu al conexiunilor care leagă toate componentele unei anume civilizaţii la un moment dat al istoriei sale, un exemplu pe care vi l-am mai dat, poate vă amintiţi. Formarea societăţii preţioase la începutul secolului al XVII-lea, dezvoltarea jansenismului şi reforma Port-Royal-ului, filosofia carteziană şi *Discours de la méthode [Discurs despre metodă]*, întemeierea Academiei Franceze şi politica lui Richelieu, tragediile lui Racine şi *Oraisons funèbres [Discursuri funebre]* ale lui Bossuet şi încă mai ce? Grădinile lui Le Nôtre şi un decret al lui Colbert în legătură cu procedura, tot atîtea acţiuni, cum spune domnul Taine, ale unui «om ideal şi universal» pe care-l putem numi omul secolului al XVII-lea şi tot atîtea exemplare ale unei aceleiaşi organizări sau compoziţii a spiritului. Şi nu numai că toate acestea depind unele de altele, dar oare nu pare chiar că depind în mod necesar ? Iar dovada este că nu putem avea o înţelegere totală a fiecăruia dintre aceste fapte, decît cu condiţia să le cunoaştem pe celelalte,

precum şi natura exactă a raportului pe care îl au cu acela.

Şi iată, în sfrşit, un exemplu al acelor legături care unesc, dincolo de frontierele naţionale şi temporale, pînă şi epocile succesive ale unei aceleiaşi vîrste a istoriei. Dacă găseşti într-adevăr întreg evul mediu politic şi poetic în *Divina Comedie* a lui Dante, dacă regăseşti întreaga religie într-o catedrală gotică şi dacă e adevărat, dacă se poate spune, că *Suma sfîntului* Toma d'Aquino rezumă toată ştiinţa şi toată filosofia evului mediu, nu se poate spune, tot aşa, că nimic nu seamănă mai mult cu *Suma* sfîntului Toma, decît o catedrală gotică, dacă nu cumva acel lucru cu care seamănă este însăşi *Divina Comedie* a lui Dante ? Sau mai degrabă, nu contează că aceste trei monumente ale unei gîndiri comune nu sînt datate la fel, ele rămîn ca mărturie a ceva mai general, care ar plana într-un fel deasupra timpului. Evul mediu mai respiră încă, în întregime în ele. Dacă n-am fi moştenit nimic altceva, ar fi pentru noi de ajuns ca să ne îngăduie să-l reconstituim. Şi cine ştie dacă, neavînd decît *Suma* şi *Divina Comedie*, n-am putea regăsi, cu puţină îndrăzneală şi mai ales cu puţin noroc, schiţa sau ideea catedralei ?

Din nefericire, ceea ce este mai greu decît să constaţi existenţa ecestor conexiuni şi să le stabileşti realitatea folosind oricîte exemple vrei, este să le dovedeşti «necesitatea», fără de care, nefiind decît întîlniri sau coincidenţe, înţelegeţi că nu există «ştiinţă» în sensul propriu al cuvîntului. Oricît de strînsă ar fi legătura dintre tragedia lui Racine sau elocvenţa lui Bossuet şi celelalte aspecte al civilizaţiei secolului al XVII-lea, nu se poate demonstra că ea este necesară din moment ce şi una şi cealaltă sînt contemporane cu elocvenţa lui Bourdaloue, de pildă, sau cu tragedia lui Thomas Corneille, care nu le seamănă de loc. Dar eu merg mai departe şi

spun că mult mai ușor s-ar putea demonstra contrariul. Într-adevăr, dacă ceea ce e mai caracteristic pentru elocvența lui Bossuet este tocmai prezența lui Bossuet însuși în materia discursului său ; și dacă, așa cum ne arată Sainte-Beuve, ceea ce este unic în tragedia lui Racine este tocmai ceea ce nimeni altcineva decît Racine n-ar fi fost în stare să facă, ce înseamnă toate acestea, dacă nu faptul că relația căreia încerci să-i determini natura, fiind cu totul individuală, este esențialmente contingentă ?

Există deci multe «interdependențe» și sînt de acord că operele literaturii și ale artei sînt «condiționate» de ele, dar încă de pe acum nu mă pot opri să nu observ că, mult mai mult decît de celelalte aspecte ale civilizației, *Andromoque și Iphigénie* sau *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* depind, dacă nu de hazard, cel puțin de apariția lui Bossuet sau a lui Racine. Și, dacă se afirmă că însăși apariția lor e condiționată de «legi» ca și toate celelalte, atunci răspund că se folosește echivoc cuvîntul «lege», specificul legii constînd, dacă nu mă înșel, în aceea ce ne permite, fie să «prevedem», fie să «putem». Nu știu să se fi găsit pînă în prezent mijlocul de a face, la comandă, să se nască un Bossuet și un Racine, și nici să se poată calcula cînd vor apărea.

Tot ce se poate face — și a făcut de fapt domnul Taine — este deci numai să deosebești, printre domeniile aceleiași civilizații sau printre caracteristicile aceluiași individ, ceea ce este principal de ceea ce este accesoriu, ceea ce este important de ceea ce este mai puțin important, și să deosebești caracterul «esențial» sau «predominant» de caracterele secundare.

Știți ce înseamnă în limbajul istoriei naturale un caracter esențial, și domnul Taine însuși ne-o amintea cu o clipa înainte. E un caracter a cărui mutație atrage prin ea însăși mutația tuturor celorlalte și, prin urmare, cel a cărui prezență determină sau reglează singură constituția întregului animal. Dacă, de pildă, prin natura sistemului lor dentar, leul este hărăzit să se hrănească cu o pradă vie, iar calul să pască iarbă, deosebirea sistemului dentar atrăgînd-o pe cea de hrană, o atrage și pe cea a aparatului digestiv, care o determină pe cea a aparatului muscular, care o atrage pe cea a aparatului circulator, așa încît calul și leul ne apar esențialmente diferențiați unul de călălalt prin natura sistemului lor dentar. Se spune atunci că natura sistemului dentar este un caracter «esențial» sau «dominant», ceea ce efectiv exprimă clasificarea atunci cînd îl așează pe leu printre «carnivore», iar pe cal printre «ierbivore».

Vă trimit, de altfel, pentru detalii mai ample — care nu ar putea să nu vă stîrnească curiozitatea — la cartea lui Agassis *Espèce et classification [Specie și clasificare]* sau, mai ales, la cea publicată altădată de Milne-Edwards sub titlul de *Introducere în zoologia generală*. Veți afla de acolo multe lucruri, și mai ales lucrul acela valoros că în zoologie chiar mai este mult pînă cînd acest caracter «esențial» sau «dominant» să aibă importanța absolută care i s-a atribuit cîteodată.

Este în plus ceea ce v-aș arăta — fără a avea nevoie să invoc autoritatea zoologiei, — dacă am examina numai definiția care se propune pentru caracterul «esențial». Într-adevăr, dacă i-am defini doar prin caracterele lor «esențiale», n-am putea oare dovedi că tigrul este un leu, iar calul un măgar ? Asta înseamnă a spune că ceea ce deosebește pe unul de celălalt sînt tocmai caracterele pe care zoologia nu le denumește »esențiale». Tigrul și leul sînt vertebrate, sînt mamifere, sînt carnivore, sînt feline, după cum măgarul și calul sînt ecvide, sînt ierbivore, sînt mamifere, sînt vertebrate. Caracteristica dominantă, care-i diferențiază ca reprezen-

tanți ai familiei sau ai clasei lor, nu-i diferențiază decît foarte puțin ca reprezentați ai genului, ai speciei. Cu atît mai puțin se poate afirma că ei sînt individualizați de acest caracter dominant. Tot astfel, pentru a ne reîntoarce în miezul subiectului nostru, în măsura în care o dramă sau un roman exprimă și traduc spiritul general al vremii lor, în aceeași măsură ele nu sînt singure în genul lor, unice și inimitabile, ci sînt *Le Grand Cyrus*, în loc de *La Princesse de Clèves*, *Astrée* sau *Bellérophon*, în loc de *Britannicus* sau *Athalie*. De asemenea, tot datorită acestui fapt, ele sînt aproape anonime. Dar, cum și aceasta este o chestiune la care vom reveni, trec peste ea și ajung la felul în care domnul Taine a încercat să determine acest caracter «esențial».

El a recunoscut, așadar, datele elementare ale psihologiei generale și și-a propus să studieze variațiile pe care ele le sufereau sub influența rasei, a mediului și a momentului ; mai apoi pozițiile succesive pe care le luau aceste date, dacă pot spune așa, formele noi pe care ele le îmbrăcau, combinațiile neprevăzute pe care le constituiau. În legătură cu asta, amintiți-vă că pentru a realiza diversitatea combinațiilor chimiei organice ajung trei sau patru elemente, nu mai mult, unite sau combinate în proporții diferite. Amintiți-vă, de asemenea, că toți, așa cum sîntem, avem o frunte, un nas, doi ochi, o gură, toate dispuse într-un mod respectiv analog, și că totuși asta ajunge pentru a alcătui infinita diversitate a chipurilor omenești. *Entia non multiplicanda sunt praeter necesitatem* — spunea filosofia scolastică, și aș traduce cu plăcere aforismul spunînd că numărul nu este condiția complexității.

«Denumim *rasă* — ne spune domnul Taine în *Histoire de la littérature anglaise [Istoria literaturii engleze]* — predispozițiile înnăscute și ereditare pe care omul le aduce cu sine la lumină și care, de obicei, sînt însoțite de diferențe izbitoare de temperament și de structură corporală... Există în natură varietăți de oameni, ca și varietăți de tauri și de cai, unele curajoase și inteligente ,altele sfioase și mărginite, unele în stare de concepții și de creații superioare, celelalte mărginite la idei și la invenții rudimentare. Unele sînt potrivite mai cu deosebire pentru anumite acțiuni și se bizuie în mai mare măsură pe anumite instincte, așa cum vedem rase de cîini mai înzestrate fie pentru alergare, fie pentru luptă, fie pentru vînătoare, fie, în sfîrșit, pentru paza caselor și turmelor.» [1]

Astfel, un englez se deosebește de un francez sau, mai bine zis — și pentru a nu amesteca lucruri care trebuie să rămînă distincte — un anglo-saxon, avînd și sînge normand, se deosebește de un galo-roman încrucișat cu rasa germanică. Ei nu mai au același temperament, nici aceeași natură fizică, nici aceleași aptitudini originale de spirit. Voltaire nu s-ar fi putut naște la Londra, nici Shakespeare la Ferté-Milon, cu atît mai mult arienii se deosebesc de semiți, *Vedele* de *Biblie* sau de *Coran*, și Valmiki, presupusul autor al *Ramayanei*, de Isaia sau de Ieremia. Capacitatea metafizică, aptitudinea pentru marile sinteze, extraordinară, ajungînd pînă la morbiditate la arienii din India, este slabă sau, mai bine zis, nulă la semiți. Iar diferența devine, în sfîrșit, cît se poate de mare, opoziția cît se poate de adîncă, neputința de a înțelege și de a comunica devine atît de radicală atunci cînd compari omul galben cu omul alb, chinezul, de pildă, cu însuși semitul sau cu arianul, cînd îl compari pe Confucius cu Mahomed, pe Lao-tzî cu Sakia-Muni.

Dacă se spune adevărat, dacă nu e o înțelegere greșită a naturii acestor diferențe, iată ce va trebui să studiem în curînd. Cred că cel puțin se exagerează ; și fiți atenți încă de pe acum asupra faptului că inaptitudinea metafizică a spaniolilor sau a portughezilor, de pildă, fiind sau măcar părînd tot atît de radicală în istorie ca și cea a semiților înșiși,

[1] Hippolyte Taine, Pagini de critică, trad. de Silvian Iosifescu, Editura pentru literatură universală, București, 1965, p. 258.

totuşi dacă există în lume un metafizician demn de numele său acesta este semitul portughez care se numea Spinoza. Tot astfel, dacă în lecturile dumneavoastră căutaţi sentimentul surprizei, uluirii, bizareriei, citiţi *Vedele* sau citiţi *Bhagavata-Purana*, care sînt totuşi poeme ariene, iar dacă, dimpotrivă, vreţi să vă regăsiţi pe un tărîm cunoscut şi, ca să spunem aşa, acasă, citiţi micile ode sau cîntecele lui Du Fu şi ale lui Li-Tai-pe, poeţi care sînt totuşi chinezi autentici.

Şi, în sfîrşit, cînd ni se spune că Shakespeare nu s-ar fi putut naşte în Franţa, de ce e nevoie ca în acelaşi timp să se încerce a se dovedi, în Anglia, că autorul *Regelui Lear* şi al lui *Hamlet* este un celt? Influenţa mediului, de altfel mai uşor de observat, îmi pare mai considerabilă decît cea a rasei. Am spus cîte ceva despre asta la începutul lecţiilor noastre. Mediul, aşa cum indică numele său, este ansamblul circumstanţelor înconjurătoare, capabile, la nevoie, şi chiar destul de des, să modifice rasa însăşi. Noi suferim influenţa «mediului» politic sau istoric, suferim influenţa «mediului» social, suferim şi influenţa «mediului» fizic. Dar nu trebuie uitat că, dacă suferim această influenţă, putem totuşi să-i şi rezistăm, cum ştiţi, desigur, că există exemple memorabile. Cel al picturii olandeze nu este cel mai puţin grăitor : ea s-a dezvoltat, cu scenele sale de interior, chiar în vremurile cînd Olanda nu ştia dacă soarele zilei de mîine va răsări peste independenţa sau aservirea sa.

«Dacă te gîndeşti cîte evenimente conţine istoria secolului al XVII-lea olandez — spune în legătură cu aceasta Eugène Fromentin în *Maîtres d'autrefois* [*Maeştrii de odinioară*] —, dacă te gîndeşte la gravitatea faptelor, de acum, la energia acestui popor de soldaţi şi de mateloţi, la cît a suferit el, dacă îţi imaginezi ce spectacol putea oferi ţara în acele vremuri cumplite, eşti surprins să constaţi că pictura se dezinteresa într-atît de ceea ce era însăşi viaţa poporului.

Se duc bătălii în străinătate, pe uscat şi pe mare, la frontiere şi pînă în inima ţarii ; în interior oamenii se sfîşie, Barneveldt este decapitat în 1619, fraţii de Witt sînt măcelăriţi în 1672... Se poartă tot timpul război cu Spania, cu Anglia, cu Ludovic al XIV-lea... Războiul de succesiune la tronul Spaniei izbucneşte odată cu noul veac, şi se poate spune că toţi pictorii mari ai paşnicei şcoli despre care vă vorbesc au murit fără a fi încetat să audă tunurile nici măcar o singură zi.

Ce făceau ei în acest timp aflăm din operele lor. Portretiştii îşi pictau marii războinici, principii... pe ei înşişi sau pe prietenii lor. Peisagiştii stăteau pe cîmpii visînd, desenînd animale, copiind bordeie, pictînd copaci, canale şi ceruri. Ceilalţi nu ieşeau din ateliere decît pentru a iscodi în jurul tavernelor, pentru a da tîrcoale caselor deocheate, studiind obiceiurile acelei lumi.»

Într-adevăr, dacă suferim influenţa mediului, avem şi puterea de a nu ne lăsa duşi sau, ca să spunem altfel, avem puterea de a modela, de a adapta mediul însuşi propriilor noastre interese. În această privinţă, toţi naturaliştii sînt astăzi de acord ; desigur, ei nu neagă influenţa mediului, dar sînt foarte departe de a-i conferi, chiar şi în zoologie, importanţa pe care pare el s-o aibă în doctrina domnului Taine. Doctrina evoluţiei, despre ale cărei concluzii s-ar putea spune, cum veţi vedea, că au anulat aproape influenţa rasei, desigur, nu neagă, cum de asemenea vom vedea, influenţa mediului, însă trebuie să fim de acord că ea a redus-o considerabil.

În schimb, trebuie spus că tot ceea ce doctrina evoluţiei răpea influenţei mediului şi, mai ales, rasei, acorda sau reacorda influenţei «momentului».

«În afară de impulsul permanent şi de mediul dat — ne spune în legătură cu aceasta domnul Taine — există viteza dobîndită. Cînd acţionează caracterul naţional şi împrejurările ambiante, ele nu operează pe o *tabula rasa*, ci pe o *tabula* asupra căreia s-au imprimat urme. După cum considerăm aceste tabule într-un *moment* sau într-altul, urmele sînt deosebite ; şi aceasta e de ajuns ca să fie deosebit şi efectul general. Să considerăm, de pildă, două momente ale vreunei literaturi sau ale vreunei arte, tragedia franceză din timpul lui Corneille şi din timpul lui Voltaire, teatrul grec din timpul lui Eschil şi din acela al lui Euripide, poezia latină din vremea lui Lucreţiu sau din cea a

lui Claudian, pictura italiană în epoca lui Da Vinci sau din cea a lui Guido Reni... Se întîmplă în această privință același lucru cu popoarele ca și cu plantele ; aceeași sevă, la aceeași temperatură și pe același sol, produce, la diversele trepte ale acțiunii ei succesive, formații deosebite, alți muguri, alte flori, fructe, semințe, astfel încît treapta următoare are totdeauna drept condiție pe cea precedentă și se naște prin moartea acesteia.» [1]

Aceasta o spuseseră, înaintea domnului Taine, Voltaire, în *Siècle de Louis XIV*, și chiar Boileau, ați văzut-o în *Lettre à M. Perrault*, dar ei nu o spuseseră atît de bine și, mai ales, nu-i văzuseră atît de bine consecințele.

Cu ajutorul «momentului», într-adevăr, și numai cu ajutorul «momentului», mi-aș lua sarcina să explic tot ce se poate explica în opera literară prin cauze generale. Vreți să cunoașteți adevărata cauză, dacă mă pot exprima astfel, a tragediei lui Voltaire ? Căutați-o mai întîi în individualitatea lui Voltaire și, mai ales, în necesitatea care i se impunea ca, mergînd pe urmele lui Racine și Quinault, să facă totuși altceva decît ei. Cît despre drama romantică, drama lui Dumas și a lui Hugo, aș îndrăzni să spun că definiția ei este cuprinsă în întregime în definiția tragediei lui Voltaire, pe care nu face decît să o contrazică. În teatru, romantismul n-a vrut să facă una sau alta ; el a vrut să facă invers decît clasicismul, și, în treacăt fie spus, asta este principala cauză a ratării sale.

Sîntem departe, așadar, de a reproșa aici domnului Taine că a acordat prea multă importanță influenței «momentului». Veți vedea, îi vom acorda încă și mai multă și vom încerca să stabilim că în literatură, ca și în artă, — după influența individului — principala acțiune este cea a operelor asupra operelor. Sau vrem să rivalizăm, în genul lor, cu cei care ne-au precedat, și atunci iată cum se perpetuează procedeele, cum se întemeiază școlile, cum se impun tradițiile ; sau pretindem să facem altfel decît au făcut ei, și atunci iată cum evoluția se opune tradiției, cum se reînnoiesc școlile și cum se transformă procedeele.

[1] Ibidem, p. 262.

La nevoie, domnul Taine ar constitui el însuși un exemplu. Dacă el n-ar fi fost precedat de Sainte-Beuve, Sainte-Beuve de către Villemain, și Villemain de către Doamna de Staël și Chateaubriand, fiți siguri că n-ar mai fi scris nici *Essais de critique et d'histoire*, nici *Histoire de la littérature anglaise*, nici *Philosophie de l'art*. Și să nu-mi spuneți că trăind într-un alt timp, el a trăit deci într-un alt «mediu»., ci spuneți-mi că el a trăit într-un alt «moment». Felicitați-mă pentru asta ; de altfel, dumneavoastră, care trăiți, la rîndul dumneavoastră, într-un alt moment, tot așa cum el este dator predecesorilor săi, îi veți fi și dumnevoastră datori pentru faptul că a formulat pentru dumneavoastră chiar și acelea dintre ideile sale pe care veți considera că trebuie să le contraziceți și să le combateți.

Totuși metoda nu este încheiată, și rămîne acum să tragem concluziile. Efectiv, se poate într-adevăr afirma, în termeni generali, împreună cu domnul Taine, în *Histoire de la littérature anglaise*, că, «așa cum cochilia nu se studiază decît pentru a cunoaște animalul, tot așa noi nu vom studia operele decît pentru a-i cunoaște pe oameni», dar acest rămășag nu se poate susține mult timp.

Căci, în primul rînd, cînd citim un poem sau un roman, *Iliada* sau *Gil Blas*, prima observație pe care o facem nu este cîtuși de puțin, cum spune d-l Taine, că «acest poem sau acest roman nu s-au scris singure» ; primul lucru pe care îl percepem este ceea ce aceste opere ne fac să descoperim despre noi înșine și, dacă vreți, ceea ce ne fac ele să aflăm despre contemporanii lui Lesage sau ai lui Homer. Dar ultimul lucru care să ne poată trezi interesul este să știm cum arăta nasul lui Iov

și dacă Valmiki a fost fericit în căsnicie. E prea mult «romantism» în acest fel de a înțelege critica.

În al doilea rînd, chiar dacă toate acestea ar fi adevărate, chiar dacă nu ne-am preocupa decît de poet sau de romancier în opera lui, și numai de el, ne-ar mai trebui, pentru a-l recunoaște, să începem prin a-l distinge pe el însuși de toți confrații săi romancieri sau de toți poeții care îi sînt precursori. Nu raportul animalului cu cochilia sa este ceea ce interesează pe naturalist sau, cel puțin, îl interesează mai mult raportul cochiliei cu animalul, cu un alt animal și cu o altă cochilie ; prin urmare, îl interesează să le pună pe amîndouă la adevăratul lor loc în seria cochiliilor și a animalelor.

Dacă, prin ipoteză sau prin definiție, operele sînt mărturii despre oameni, din asta decurge, în al treilea rînd, că trebuie deci să ajungi la clasificarea operelor, iar pentru a le clasifica trebuie să le compari, iar pentru a le compara trebuie să începi prin a le judeca. Ceea ce nici domnul Taine nu s-a putut abține să o facă. El a «proscris» și a «iertat», pentru a folosi expresiile pe care le-ați auzit pronunțate de el însuși înainte, după ce i-a tratat cam disprețuitor pe cei care «iertau» și pe cei care «proscriau, nimeni, din cîte știu eu, n-a «proscris» și n-a «iertat» mai mult în ultimii cincisprezece sau douăzeci de ani ca domnul Taine.

Aceasta pentru că, orice am face, putem să ignorăm natura lucrurilor și, la nevoie, s-o și negăm, dar nu o putem distruge. Vechea estetică sau vechea critică «dădea mai întîi definiția frumosului» — ne spune undeva domnul Taine, și, pornind de acolo, «ea ierta, condamna, admonesta și ghida».

Dar vina pe care o avea, ați văzut-o — și eu cred că e destul de considerabilă — era aceea de a începe cu sfîrșitul și de a stabili ca principiu o definiție a frumosului, definiție pe care, prin însuși

obiectul ei, ea trebuie să o caute. Definițiile sînt punctul final al științei, nu începutul ei.

Dra faptul că ele, rămîn obiectul științei, domnul Taine ar fi trebuit să-l descopere atunci cînd, încredințîndu-i-se catedra de estetică la Școala de arte frumoase, a observat că sculptura greacă, pictura olandeză și pictura italiană prezentau un alt interes, mai profund și mai «actual» decît acela că reflectau, pentru noi, starea sufletească a unui contemporan al lui Barneveldt, al lui Leon X sau al lui Pericle. Și el a trebuit să-și dea propria «definiție a frumosului», a trebuit să caute un principiu de deosebire și de clasificare a operelor ; a trebuit ca el să-și facă un «criterium» — dacă pot îndrăzni să mă servesc de acest termen vorbind despre el — și, cum, de altfel, domnul Taine este cel mai conștiincios dintre oameni, s-a resemnat și și-a făcut unul în lecțiile despre *l'Idéal dans l'art [Idealul în artă]*. Veți găsi acolo complementul esteticii sale și, ca să spun așa, încoronarea sistemului său, pentru că de atunci, știți, s-a îndepărtat de critică pentru a se consacra numai istoriei.

Ceea ce spusese despre caracterul «esențial» sau «predominant» îi oferea un prim mijloc de a măsura valoarea relativă a operelor literaturii și ale artei.

«Găsim la un om o pojghiță de deprinderi, idei, un gen de spirit care durează trei sau patru ani : sînt cele ale modei și ale momentului. Un călător plecat în America sau în China nu mai regăsește același Paris pe care îl lăsase. Se simte provincial și dezrădăcinat. Schimbările toaletelor marchează schimbările acestui tip de spirit : este cel mai superficial și mai instabil dintre toate trăsăturile omului... Dedesubt este un strat de caracteristici ceva mai solide : acesta durează douăzeci, treizeci, patruzeci de ani, cam jumătate de perioadă istorică. Tocmai am încheiat o asemenea perioadă, cea care și-a avut punctul central spre 1830... Ajungem la straturile de al treilea ordin, acestea foarte vaste și foarte complexe. Trăsăturile care le compun durează o perioadă istorică întreagă, ca evul mediu, Renașterea sau epoca clasică... Dar un popor, în cursul lungii sale vieți, trece prin mai multe reînnoiri și totuși rămîne el însuși nu numai

prin continuitatea generaţiilor care îl alcătuiesc, ci şi prin persistenţa caracterului care îi stă la bază. În aceasta constă stratul iniţial : sub puternicele temelii pe care le duc perioadele istorice cu ele, e împlîntată şi se întinde o temelie mai puternică, pe care perioadele istorice nu o clintesc... Dacă aţi cerceta şi mai adînc, aţi descoperi baze şi mai profunde... caracterele popoarelor se bazează pe cele ale raselor. În sfîrşit, la cel mai jos nivel se găsesc caracterele proprii oricărei rase superioare şi capabile de civilizaţie spontană... Acestei scări a valorilor morale îi corespunde, treaptă cu treaptă, scara valorilor literare.»

Sînt de acord, deşi, pe de o parte, aşa cum v-am arătat, caracterul «esenţial» sau «dominant» nu este cu mult mai important în literatură şi în artă decît în istoria naturală şi deşi, pe de altă parte, acest aparat ştiinţific ne readuce la ceea ce este mai clasic, dacă pot spune aşa, în «clasicism». Valoarea unei opere literare este proporţională cu gradul de permanenţă sau de generalitate a caracterelor pe care le exprimă ; iată ce vrea să spună domnul Taine, şi poate nu era nevoie, pentru a ajunge acolo, să ponegrească vechea estetică, dacă e adevărat că Boileau, cum am văzut, nu înţelegea altceva cînd celebra puterea raţiunii. E drept că domnul Taine ajunge acolo pe căi cu totul noi şi că ceea ce pînă atunci nu era bazat decît pe o intuiţie întemeiată, dar arbitrară, el fundamentează, cum vedeţi, pe analogia ştiinţifică. Să nu-i cerem mai mult şi — în afară de faptul că discutăm, la nevoie, aplicarea principiului — să-i reţinem enunţarea.

Putem oare să reţinem şi ceea ce adaugă domnul Taine : că pentru a determina valoarea artei trebuie, după gradul de importanţă acordat caracterului, să iei în considerare, de asemenea, gradul de moralitate ?

«Între lucrări de altfel egale ca valoare, opera care reprezintă un caracter moral este superioară operei care reprezintă un caracter imoral. Fiind date două opere, dacă amîndouă aduc în scenă, cu acelaşi talent în execuţie, forţe naturale de aceeaşi mărime, cea care reprezintă un erou valorează mai mult decît cea care reprezintă o secătură.»

Aş vrea să fiu mai sigur de asta şi, conform acestui principiu, aş fi fericit să văd, împreună cu domnul Taine, renăscînd vechea ierarhie a genurilor. Dar, de fapt, cînd văd, atunci cînd se trece la aplicarea acestui principiu, o Esther şi o Agnes ale lui Dickens puse mai presus de Cleopatra sau de lady Macbeth ale lui Shakespeare, *Grandison* şi *la Mare au diable [Balta dracului]* proclamate superioare romanului *Cousine Bette [Verişoara Bette]* sau lui *Don Quijote* şi de ce nu — comedia lui Molière pusă mai prejos de cea a lui Marivaux, atunci, mărturisesc, încep să mă îndoiesc şi să mă tem ca nu cumva acel «criterium» să fie insuficient şi totodată îndoielnic, mă tem chiar ca el să nu devină cu uşurinţă periculos. Că este periculos sînt constrîns astăzi să mă mulţumesc a v-o spune numai, căci, dacă aş vrea să vă demonstrez lucrul acesta, ar trebui să aprofundez chiar chestiunea moralităţii în artă, şi nu-mi îngădui s-o fac în trecere. Însă e destul că el favorizează amestecarea moralei cu arta, lucruri care, desigur, nu sînt contradictorii, care, poate, nu s-ar putea lipsi unul de celălalt, dar care, totuşi, nu sînt unul şi acelaşi lucru. Alcătuind «clasificarea valorilor literare» după «modelul clasificării valorilor morale», întîmpini riscul de a pune foarte sus în scara valorilor literare o operă, îngrozitor de plicticoasă pe cît este de virtuoasă ca, de pildă, *Grandison.* Întîmpini, de asemenea, riscul de a situa prea jos opere ca *École des femmes [Şcoala nevestelor]* sau *Tartuffe,* care avînd drept temă luarea în rîs a trăsăturilor ridicole sau a viciilor omeneşti, n-ar putea atinge niciodată gradul de «moralitate» al unei opere fade sau al unei pastorale ; şi, totuşi, ştiţi cît sînt de rare opere ca *Tartuffe.* Vedeţi dificultatea. Şi, de altfel, nu ştiu dacă vom găsi noi înşine vreo soluţie, dar ajunge, pînă atunci, că aţi văzut cît poate fi de periculos acel «crite-

rium» provenit din gradul de moralitate și că nu am vorbit la întîmplare calificîndu-l astfel.

Dar ceea ce cred că pot afirma cu și mai multă siguranță este că acest «criterium» mai păcătuiește și prin faptul că este slab și îndoielnic. De pildă, sub pretextul că «voința este o putere și, considerată în sine, este un bine», vom pune oare mai presus *Rodogune* decît *Phèdre* și, în general, vom atribui teatrului cornelian o valoare superioară celui al lui Racine? Cel puțin avem dreptul să ezităm. Și dacă desfășurarea voinței în acțiune este sufletul acțiunii dramatice, în vreme ce, dimpotrivă, specificul romanului este de a ne-o arăta dominată sau învinsă de împrejurări, va trebui deci să tragem concluzia că, în general și în sine, forma dramatică este superioară celei romanești? Nu cred așa ceva, sau, cel puțin, indiferent ce s-ar hotărî în această chestiune, s-ar hotărî din alte motive, luate din alte sfere decît din «moralitatea caracterului» pe care îl exprimă operele literare. Principiul diferențierii genurilor sau al clasificării operelor este mai profund. Și, desigur, cum veți vedea, sînt foarte departe de a nega puterea «simpatiei» în artă, dar o înțeleg în alt fel, destul de deosebit, mai puțin din punct de vedere moral și mai mult din punct de vedere estetic.

Este adevărat că domnul Taine adaugă acestor două principii un al treilea, pe care-l numește «gradul de convergență al efectelor» și pe care îl definește în termenii de mai jos:

«Va mai fi necesar ca în opera de artă caracterele cărora le-am recunoscut valoarea să devină cît mai dominante cu putință. Numai astfel vor căpăta strălucire și relief, numai în acest fel vor fi mai vizibile decît în natură. Pentru aceasta trebuie, evident, ca toate laturile unei opere de artă să contribuie la exprimarea lor. Nici un element nu trebuie să rămînă inactiv sau să abată atenția în altă parte: ar fi o forță folosită în sens contrar. Cu alte cuvinte, într-un tablou, o statuie, un poem, o

clădire, o simfonie, toate efectele trebuie să fie *convergente*. Gradul acestei convergențe marchează locul operei, și veți vedea o a treia scară înălțîndu-se alături de primele două spre a măsura valoarea operelor de artă.»

Prin aceasta se înțelege, dacă văd eu bine — pentru că mi se pare că aici domnul Taine este mai puțin limpede ca de obicei — prin aceasta se înțelege că, pentru ca o operă să atingă perfecțiunea în genul ei, trebuie să se găsească în ea, mai întîi, caracterul dominant și remarcabil pe care îl exprimă, conceput simplu și viguros; în al doilea rînd, toate mijloacele capabile să-i exprime importanța; în al treilea și ultimul rînd, o formă sau un stil, sau o calitate de execuție capabilă să le eternizeze.

Iată, de pildă, o madonă de Rafael sau o tragedie de Racine, *Madona Sixtină* sau *Fecioara de la Foligno*, *Andromaque* sau *Britannicus*. Ceea ce le dă valoare, ceea ce le conferă un rang superior în istoria artei este stilul, este arabescul fericit al compoziției din *Madona Sixtină* și este savanta ingeniozitate din *Andromaque*, este alegerea formelor și a expresiilor în pînza lui Rafael — aș vrea să pot spune că este și selecția culorilor — și este cea a cuvintelor și eleganța desăvîrșită a contururilor în tragedia lui Racine; este impresia totală de perfecțiune în măsură care se desprinde din tablou, și impresia de demnitate în pasiune, rezultată din dramă. Dar însuși acest efect are drept condiții prealabile, drept fundamente ascunse alegerea și cîntărirea mijloacelor celor mai potrivite să-l realizeze. Și veți înțelege valoarea impresiei dacă veți compara, în această privință, *Andromaque* a lui Racine cu *Pertharite* al lui Corneille, din care se pretinde că s-ar fi inspirat Racine, sau dacă mai comparați și *Fecioarele* lui Rafael cu cele ale lui Mignard. Și, în sfîrșit, cum *Madona* pictorului și piesa *Andromaque* a poetului exprimă sau manifestă cu o strălucire, și mai ales cu o autenticitate unică unul din caracte-

rele cele mai «importante» şi totodată cele mai «morale» care pot exista — din moment ce e vorba de dragostea de mamă — putem spune şi vom spune pe bună dreptate că ele sînt amîndouă frumoase deoarece convergenţa efectelor, totdeauna atît de rară, n-a fost niciodată mai completă.

Aceasta este, cred, în ansamblul său, doctrina domnului Taine, şi cred că am indicat destul, pe parcurs, punctele sale îndoielnice sau slabe pentru ca să fie inutilă o revenire acum asupra lor. De altfel, aşa cum v-am spus, dacă nu accept toate ideile domnului Taine, o parte a obiectului acestui curs este de a vă explica din ce motive. Vom reveni în curînd asupra tuturor acestor chestiuni şi le vom relua din punctul în care le lăsase domnul Taine. Prefer, aşadar, să insist asupra unora dintre concluziile rezultate din critica domnului Taine însuşi, şi care marchează, ca să spun aşa, raportul ce se menţine încă între critica veche şi cea nouă, din moment ce simţul comun şi limbajul curent, care nu se înşeală de loc, continuă să le desemneze cu acelaşi nume.

Aşadar, orice s-ar face, se pare — iar evoluţia ideilor domnului Taine o dovedeşte încă o dată — se pare că literatura sau arta nu pot fi tratate ca nişte documente şi că, după ce li s-a proclamat «relativitatea», trebuie, mai devreme sau mai tîrziu, să se reintroducă în ele noţiunea de «absolut» sub numele de frumuseţe. Dacă este cu putinţă ca literatura sau arta să fie «expresia societăţii», nu aceasta este obiectul lor sau, cel puţin, ele au şi un altul ; şi, la fel ca societatea însăşi sau ca religia, îşi au în sine raţiunea de a fi. Fidias nu a sculptat frizele Partenonului, Michelangelo nu a pictat bolţile Capelei Sixtine, Shakespeare n-a scris, *Macbeth* sau *Regele Lear* numai pentru ca după mulţi ani curiozitatea eruditilor să le trateze capodoperele drept documente de arhivă şi să se intereseze prin mijloci-

rea lor de psihologia omului Renaşterii sau de cea a grecului de acum două mii de ani. Pentru că, dacă, de altfel, noi înşine nu putem spune care este subiectul artei, putem cel puţin spune care nu este; şi, desigur, poeţii ar fi încetat de mult să scrie, iar pictorii ar fi încetat să picteze dacă nu şi-ar fi propus nimic altceva şi nimic mai mult decît să traducă starea de spirit a contemporanilor, sau dacă ar fi observat că funcţia lor socială era limitată la cea de scrib sau de grefier al spiritului vremii lor. Realizarea frumosului, iată spre ce au tins ei, iar dacă cineva pretinde să-i judece după propriile lui tendinţe mai degrabă decît după ale lor, nu ştiu ce face, dar asta nu este critică.

Pentru că — aţi văzut şi prin exemplul domnului Taine — trebuie să «judeci» şi trebuie să «clasifici», oricît nu ai vrea, şi el însuşi o mărturiseşte :

«În lumea imaginară, ca şi în lumea reală, *există ranguri diverse* pentru că există valori diverse. Publicul şi cunoscătorii le atribuie pe cele dintîi şi le apreciază pe cele din urmă. De cinci ani încoace nu am făcut altceva, parcurgînd şcolile din Italia, Olanda şi Grecia. Mereu şi la fiecare pas am emis judecăţi. Fără să ştim, avem în mîini un instrument de măsurat. Ceilalţi oameni sînt ca noi, şi, ca pretutindeni, în critică există adevăruri dobîndite. Fiecare recunoaşte astăzi că unii poeţi, ca Dante şi Shakespeare, unii compozitori, ca Mozart şi Beethoven, ocupă în arta lor primul lor. *Acest loc i se acordă lui Goethe printre scriitorii din veacul nostru ;* printre olandezi lui Rembrandt, printre veneţieni lui Tiziano. Trei artişti din Renaşterea italiană : Leonardo da Vinci, Michelangelo şi Rafael, urcă, printr-un acord unanim, deasupra tuturor celorlalţi.»

Cu greu ai putea să fii mai explicit ; şi nu mă pot mira îndeajuns că unii se prevalează de opera şi numele domnului Taine atunci cînd susţin că, indiferentă la frumuseţea operelor, critica n-ar trebui să se ocupe decît de «semnificaţia» lor. Înseamnă să-i nesocoteşti jumătate din operă şi, pentru a-l lua de partea ta, să începi prin a şterge jumătate din ce a gîndit.

De altfel, este foarte departe de adevăr ideea că critica, încercînd să-şi adapteze metodele istoriei naturale, se îndepărtează de obiectul său în măsura în care acest obiect este de a clasifica, de a judeca şi de a înţelege — sau, pentru a vorbi mai exact, de a înţelege în primul rînd, apoi a judeca şi în cele din urmă a clasifica ; cred că exemplul d-lui Taine ne dovedeşte mai curînd că în felul acesta critica se apropie de obiectul său.

Căci este de ajuns să înţelegi întregul sens al cuvîntului «a clasifica» pentru a nu te îndoi că unul dintre obiectivele istoriei naturale este clasificarea. Mai vedeţi, în această privinţă, cartea lui Agassiz pe care vi-o indicam mai înainte, sau cea a lui Haeckel despre *Istoria naturală a creaţiei*. Dar în privinţa judecării, dacă naturaliştii pretind că se abţin de la asta şi îşi mărginesc ambiţia, după cum afirmă ei, la a «constata», citindu-le cărţile, nu asta ai spune, ci că stilul lor de a constata este uimitor de admirativ. Pentru ei natura este plină de minuni, şi ei nu mai încetează cu exclamaţiile şi cu entuziasmul atunci cînd arată diversitatea, ingeniozitatea, unicitatea mijloacelor pe care le foloseşte natura pentru a-şi realiza planurile. «E pasionant să contempli un ţărm luxuriant, tapisat cu nenumărate plante aparţinînd unor nenumărate specii, adăpostind păsări cîntătoare în tufişuri, insecte înaripate, care zboară ici şi colo, viermi care se tîrăsc pe pămîntul umed, dacă te gîndeşti că aceste forme atît de admirabil construite, atît de divers conformate şi depinzînd unele de altele într-un mod atît de complicat, toate au fost create de legile care acţionează în jurul nostru.» Cine credeţi că închină acest imn forţelor naturii ? Bernardin de Saint-Pierre ? Fénelon poate ? Nu ei, ci Darwin ; acesta este, dacă nu vă e cu supărare, finalul cărţii sale *Originea speciilor*.

Pe lîngă asta, chiar dacă naturalistul s-ar abţine de la a judeca şi ar amesteca observarea faptelor cu exprimarea surprizei sau a mirării, sau a bucuriei pe care i-o dă cercetarea, ce ar rezulta de aici ? Că istoria naturală şi critica sînt două entităţi distincte ? Că în om există altceva şi în plus faţă de animale ? Şi, în sfîrşit, că civilizaţia se deosebeşte de natură ? Nimeni nu pretinde contrariul ; cît despre mine, de nici un alt adevăr nu sînt mai convins ca de acesta, Dar, aşa cum civilizaţia este în parte opera voinţei, şi este în parte opera instinctului, cum creaţiile omului, oricît ar fi de deosebite de cele ale naturii, au totuşi unele trăsături comune cu ele, şi cum, în sfîrşit, o dată desprinse de autorul lor, operele trăiesc o viaţă proprie şi independentă, se poate afirma că stăpînirea legilor naturii nu se poate să nu arunce o lumină puternică asupra înţelegerii legilor care guvernează dezvoltarea operelor omeneşti. Aţi văzut chiar astăzi cîteva exemple, mai tîrziu vom vedea altele, şi mai numeroase, iar dacă cinstea de a fi indicat asimilarea îi aparţine lui Sainte-Beuve, în viitor domnului Taine i se va arăta recunoştinţă pentru că i-a arătat adevărul şi fecunditatea.

Mă tem numai ca nu cumva el să ne fi făcut sarcina uimitor de grea. Într-adevăr, altădată, încă în vremea lui Sainte-Beuve, în vremea lui Villemain şi cu atît mai mult în vremea Doamnei de Staël şi a lui Chateaubriand, pentru a face critică era suficient să ai spiritul drept, să ai gust, să fii om de lume şi, la nevoie, să ai ceva talent. Îţi urmai predispoziţiile. «Adesea, critica nu este o ştiinţă — spunea acum două sute de ani La Bruyère — este o meserie în care trebuie să fii mai mult sănătos decît spiritual, mai mult harnic decît capabil, să ai mai multă deprindere decît geniu.» Domnul Taine a schimbat toate acestea. Pentru a face astăzi critică, ar trebui să începi prin a face înconjurul ideilor şi,

trecînd nu numai granițele țării sale, dar și pe cele ale timpului său, criticul ar trebui să fie în egală măsură informat despre literatura franceză și despre cea scandinavă, să cunoască la fel de bine arta chineză ca și pe cea italiană, să aibă o părere întemeiată despre originile creștinismului și despre cele ale budismului. Și încă asta nu e totul. Nici metodele specifice ale științelor, ale istoriei naturale sau ale fiziologiei, chiar ale chimiei, nici mijloacele tehnice ale artelor n-ar trebui să-i fie străine : cum să vorbești, de pildă, despre pictură sau depre muzică dacă tu însuți nu ești puțin pictor sau muzician ? Și ar mai trebui ca, «maleabili și apți de orice metamorfoză», cum spunea Sainte-Beuve, și capabili astfel nu numai să înțelegem, dar și să simțim totul, să ne facem inima greacă pentru a admira Partenonul, și latină pentru a ne bucura de Coliseum, italieni cu Dante, englezi cu Shakespeare, gali cu Molière, ar trebui să mai avem și puterea de a ne retrage, de a face abstracție de propriile noastre plăceri, pentru a le fi, rînd pe rînd, subiectul pasionat și judecătorul imparțial. Într-adevăr, oare nu există în toate marile opere ale literaturii sau ale artei ceva care nu se arată și nu se dăruiește decît atunci cînd opera e privită cu simpatie ? Dar mai ales trebuie să ne cunoaștem pe noi înșine, să știm ceea ce se strecoară de obicei, fără să știm, în impresiile și judecățile noastre, prin ce și în ce măsură se deosebesc ele, aproape inevitabil, de ceea ce spun alții sau de ceea ce ar trebui să fie, în sfîrșit, în ce măsură trebuie să le îndreptăm, în fiecare caz, pentru a le aduce la corectitudine și adevăr. Din moment ce printre noi se află unii care, să zicem, sînt insensibili la anumite culori sau, cel puțin, le confundă unele cu altele, există, desigur, și unii care sînt insensibili la unele calități ale artei și care vor rămîne totdeauna insensibili, care deci vor trebui să știe asta

și vor trebui întotdeauna să ia în considerare această insensibilitate.

E mult de spus, și înțeleasă astfel critica ar depăși puterile unui om, lucru care trebuie evitat de teamă ca în ziua cînd ea ar tăcea, așa cum a spus cineva, «lumea să nu fie devorată cu totul de superstiții și de credulitate în toate sferele». Atunci șarlatanii ar deveni stăpînii omenirii. Dar trebuie să încercăm totuși să ne conformăm unei tendințe pe care ar fi la fel de zadarnic și de prezumțios să vrei s-o stăvilești ; și asta ne vom strădui să facem în acest an cît vom putea mai bine.

În acest scop nu vom avea de făcut altceva — așa cum v-am mai spus — decît să abordăm critica din punctul la care am ajuns cu istoria ei — care, repet, nu îi este de fapt istoria, ci numai schița, foarte rapidă și foarte sumară, a ceea ce ar putea fi o asemenea istorie. Și, începînd de data viitoare, de vreme ce proiectul nostru nu este altul decît să împrumutăm de la Darwin și Haeckel ajutorul pe care domnul Taine l-a găsit la Geoffroy Saint-Hilaire și la Cuvier, voi încerca să vă rezum doctrina evoluției, cu originile, dezvoltarea și răspîndirea ei.

10 decembrie 1889

Indice de nume

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

Cuprinsul